DAS KUNSTWERK

EINE MONATSSCHRIFT

ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

2. JAHR HEFT 10 1948

An unsere Leser

Mit Heft 10 schließen wir den 2. Jahrgang unserer Zeitschrift „Das Kunstwerk".
Das mag ungewöhnlich sein, erklärt sich aber aus den technischen Schwierigkeiten, die sich in Deutschland noch immer der Herstellung einer reich- und farbig bebilderten Zeitschrift entgegenstellen. Manchen unserer Bezieher, denen seit der Währungsreform die Ausgabe für die Hefte nicht leicht fällt, dürfte vielleicht die Reduktion des Jahrgangs von 12 auf 10 Hefte nicht unwillkommen sein — erleichtert sie ihnen doch den Fortbezug der Hefte.

An Stelle der zwei ausfallenden Hefte soll eine Buchpublikation des „Kunstwerk" über die „Moderne Malerei in Frankreich" mit ca. 60—70 Schwarz-Weiß-Abbildungen und 20 Farbtafeln erscheinen. Natürlich ist keiner unserer Abonnenten zur Abnahme dieser Publikation gezwungen, doch wollen wir die regelmäßigen Bezieher des „Kunstwerk" durch Gewährung eines ermäßigten Sonderpreises begünstigen. Wie hoch sich der Ladenpreis des Buches stellen wird, ist heute noch nicht zu sagen, jedenfalls soll er möglichst niedrig angesetzt werden.

Zahlreichen Zuschriften aus dem Leserkreis entnehmen wir, daß man uns eine einseitige Bevorzugung der abstrakten Kunst zum Vorwurf macht. Ein Vorwurf, den die Kunstwerkhefte selbst — mit Ausnahme des Doppelheftes 8/9 — entkräften. Allerdings haben wir es als Zeitschrift — der Ton liegt auf „Zeit" — für richtig gehalten, unserer Leserschaft, die 12 Jahre lang keine Gelegenheit fand, Werke der modernen europäischen Kunst zu sehen, zuvörderst einen Überblick über den Stand der Kunst unserer Zeit zu verschaffen.

Hier möchten wir ein Wort Thomas Manns aus seinem Roman „Dr. Faustus" einschalten; es lautet: „Denn so wenig man das Neue und Junge verstehen kann, ohne in der Tradition zu Hause zu sein, so unecht und steril muß die Liebe zum Alten bleiben, wenn man sich dem Neuen verschließt, das mit geschichtlicher Notwendigkeit daraus hervorgeht."

Um die wechselseitige Erhellung der alten und neuen Kunst war es uns immer zu tun, wird es uns auch in Zukunft zu tun sein. Wie wir diese unsere Aufgabe künftighin erfüllen wollen, möge ein Vorausblick auf den Inhalt der nächsten Hefte andeutend zeigen.

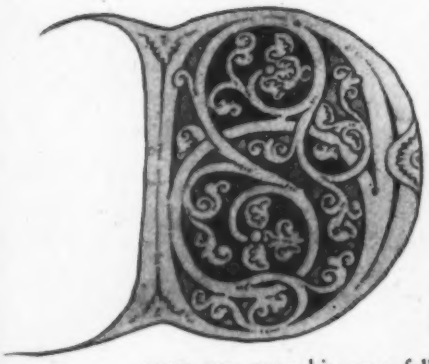
Heft 10 gilt diesmal als Weihnachtsheft. Es umkreist hauptsächlich das Thema der frühmittelalterlichen Kunst, das in den Aufsätzen „Kunst und Magie" (Leopold Zahn), „Der Heribertschrein" (A. Henze), „Die Augsburger Propheten" (E. Schürer - von Witzleben) anklingt. Mit einem reich bebilderten Aufsatz der Dichterin M. Luise Kaschnitz, „Rembrandt — 1948", hoffen wir vielen unserer Leser eine besondere Freude zu verschaffen.

Das erste Heft des neuen Jahrgangs bringt: André Malraux: „Kunst und Reproduktion", Marie Luise Kaschnitz: „Betrachtungen zum Deckengemälde der Sixtina", W. Worringer: „Foucquet und Piero della Francesca", Kurt Gerstenberg: „Italienische Landschaftskunst der Renaissance", Georg Poensgen: „Holland", A. E. Brinckmann: Kunsthistorikertagung in Brühl. Farbtafeln: Melozzo da Forli und Michelangelo.

Woldemar Klein. *Leopold Zahn.*

Albrecht Altdorfer, Geburt Christi

MAGIE UND KUNST



Die erste Ausstellung der „Fauves", das Erscheinen der Schriften „Abstraktion und Einführung" von W. Worringer und „Über das Geistige in der Kunst" von W. Kandinsky, die Gründungen der „Brükke" und des „Blauen Reiter", die Schau des Kölner Sonderbunds — alle diese in den Zeitraum von 1905 bis 1912 fallenden Ereignisse deuteten auf einen grundlegenden Wandel des ästhetischen Wertgefühls hin und offenbarten den Gegensatz zu der überlieferten Kunst, die ihre ästhetische Rechtfertigung von Antike und Renaisance herleitete, aber auch die Antithese zu dem letzten „Stil" des neunzehnten Jahrhunderts, dem Impressionismus, obwohl dieser bereits mit dem Abbau der Renaissancetradition begonnen hatte. Die künstlerische Neuorientierung, allen ausgereiften, differenzierten und späten Kunstformen feind, wandte sich den vor- und frühzeitlichen — primitiven und archaischen — Kunstäußerungen zu. Mit dem Zerbrechen der naturalistischen und rationalen Maßstäbe wurde der Blick frei für eine Kunst, der es um alles andere zu tun war als um die auch den Verstand befriedigende Annäherung an das Naturvorbild. Mit neuen Augen sah man nun auch die frühmittelalterliche Kunst und entdeckte eine relative Identität zwischen dem Kunstwollen des frühen Mittelalters und dem der eigenen Zeit. Die Fortschrittsidee der älteren Kunstwissenschaft, die um Entdeckung und Herausstellung naturalistischer Errungenschaften bemüht war, wich der Erkenntnis, daß es immer Zeitalter gegeben hat, in denen „die Kunst ihre Ideale jenseits der natürlichen Gesetzmäßigkeiten suchte" (Dvorak), und an Stelle antiquarischer, historischer oder romantischer Interessen trat lebendige Beziehung.

So kam es, daß uns heute die Blätter, die ein chiliastisch erregter Malermönch zwischen 1002 und 1114 auf der Bodenseeinsel Reichenau für das Perikopenbuch des Königs Heinrich II. geschaffen hat (München, Staatsbibliothek, Cod. lat. 4452) ganz anders berühren als früher. Eines der Blätter (Farbtafel S. 10) stellt dar, wie die zwei von Jesus — vor dem Einzug in Jerusalem — ausgesandten Jünger die Eselin mit ihrem Füllen finden „Da sie aber das Füllen ablöseten, sprachen seine Herren zu ihnen: Warum löst Ihr das Füllen ab? — Sie aber sprachen: Der Herr bedarf sein".

in spätmittelalterlicher, ein „einfühlender" Künstler hätte die genrehaften Möglichkeiten dieser Szene voll österlicher Idyllik gemüthaft ausgeschöpft. Nichts lag dem Reichenauer Maler ferner! Der schlichte Dialog zwischen dem Eselinnenbesitzer auf der Stadtzinne und den zwei Jüngern mit den Tieren gibt ihm Anlaß zu einem — vorerst — befremdenden Aufwand an feierlichen Gebärden. Die Gestalten sind ganz auf Blick und Gebärde reduziert: fast drohend schauen die riesig geweiteten Augen, und die Überlänge der arabeskenhaften Arme und Hände unterstreicht die beschwörende Gestik. Nicht in irdischer, sondern in magischer Dimension findet der Vorgang statt, und mit ihr steht der magische Goldgrund, in dem die Szene gebettet ist, in vollem Einklang.

Die Blätter des Perikopenbuchs gehören einer religiösen Welt an, die noch von dem Glauben an magische Kräfte mitbestimmt wird. Mehr mit der „Schwarzen Magie" hat es der grotesk-grausige Apokalyptiker von St. Sever, mehr mit der „Weißen Magie" der Malermönch von Reichenau zu tun.

Während im frühen Mittelalter der Glaube an magische Kräfte sich dem Glauben der christlichen Offenbarung verbindet, bemächtigt er sich heute einer Menschheit, die sich zu dem naturwissenschaftlichen Mythos atheos bekennt. Dem magischen Weltbild sowohl der prä- wie der posthumanistischen Zeit entspricht künstlerisch das ZEICHEN — ihm wohnt eine beschwörende Kraft inne, auf die es dem „magischen" Künstler, heute wie ehedem, viel mehr ankommt als auf Ausdruck oder Naturtreue.

Kürzlich erschien in Amerika ein Buch („Mona Lisa's Moustache" von T. H. Robsjohn Gibbings), in dem der Verfasser auf den Zusammenhang zwischen Magie und moderner Kunst hinweist und die kubistischen, futuristischen, abstrakten und surrealistischen Künstler einer Weltverschwörung gegen die Ideale der abendländischen Menschheit bezichtigt. So absurd der Verdacht eines Komplotts ist, so sehr trifft es zu, daß die modernen Künstler als Exponenten einer allgemeinen Wandlung an Stelle der ewig verehrungswürdigen Gestaltungen der klassischen Kunst die magischen Zeichen und Symbole eines neuen Zeitalters setzen.

Leopold Zahn

HALBERSTADT, APOSTELTEPPICH (UM 1000)

GRIECHISCHE GÖTTIN MIT GRANATAPFEL

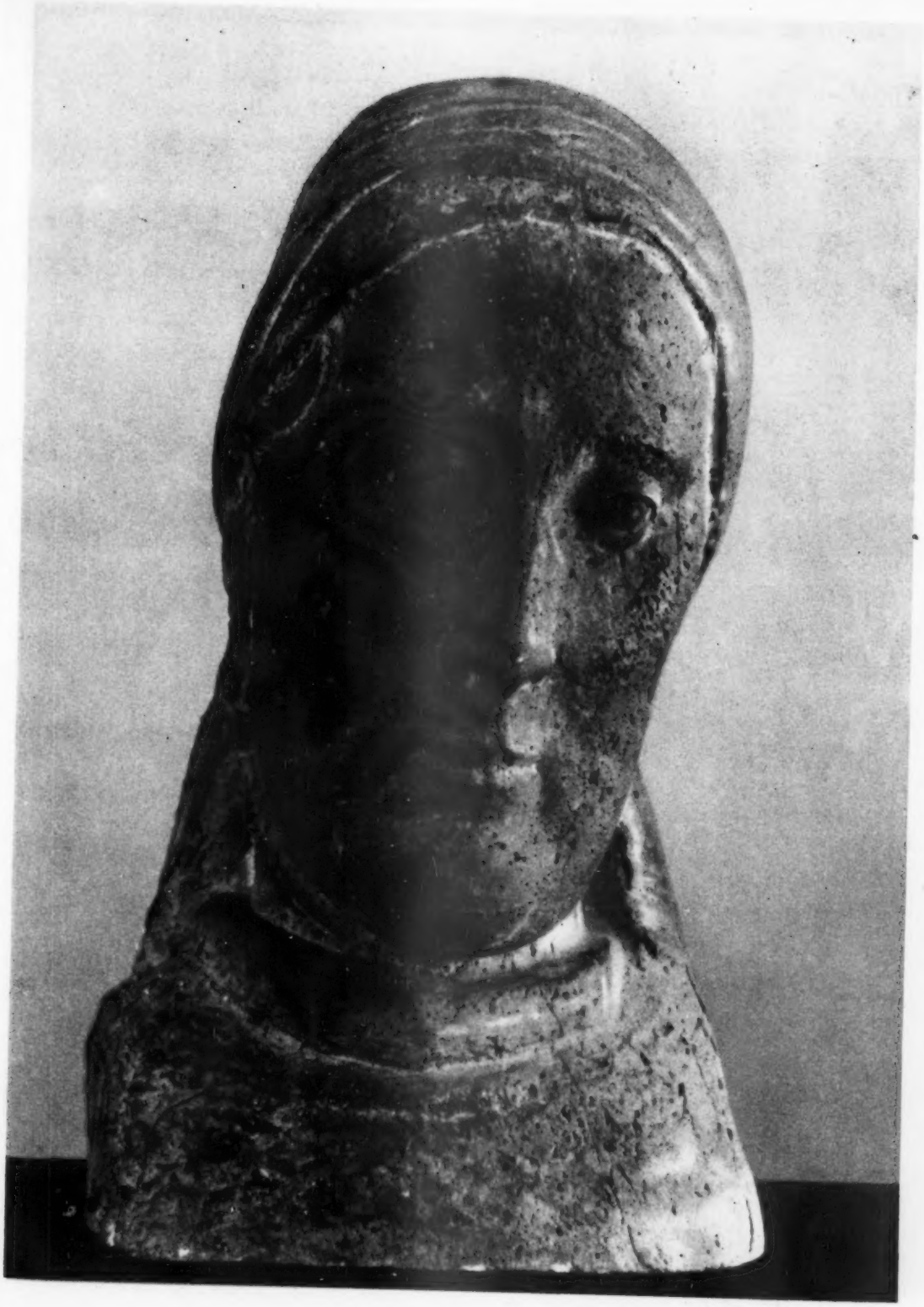
(6. Jahrhundert v. Chr.)

MADONNA DES BISCHOFS IMAD

(11. Jahrhundert)

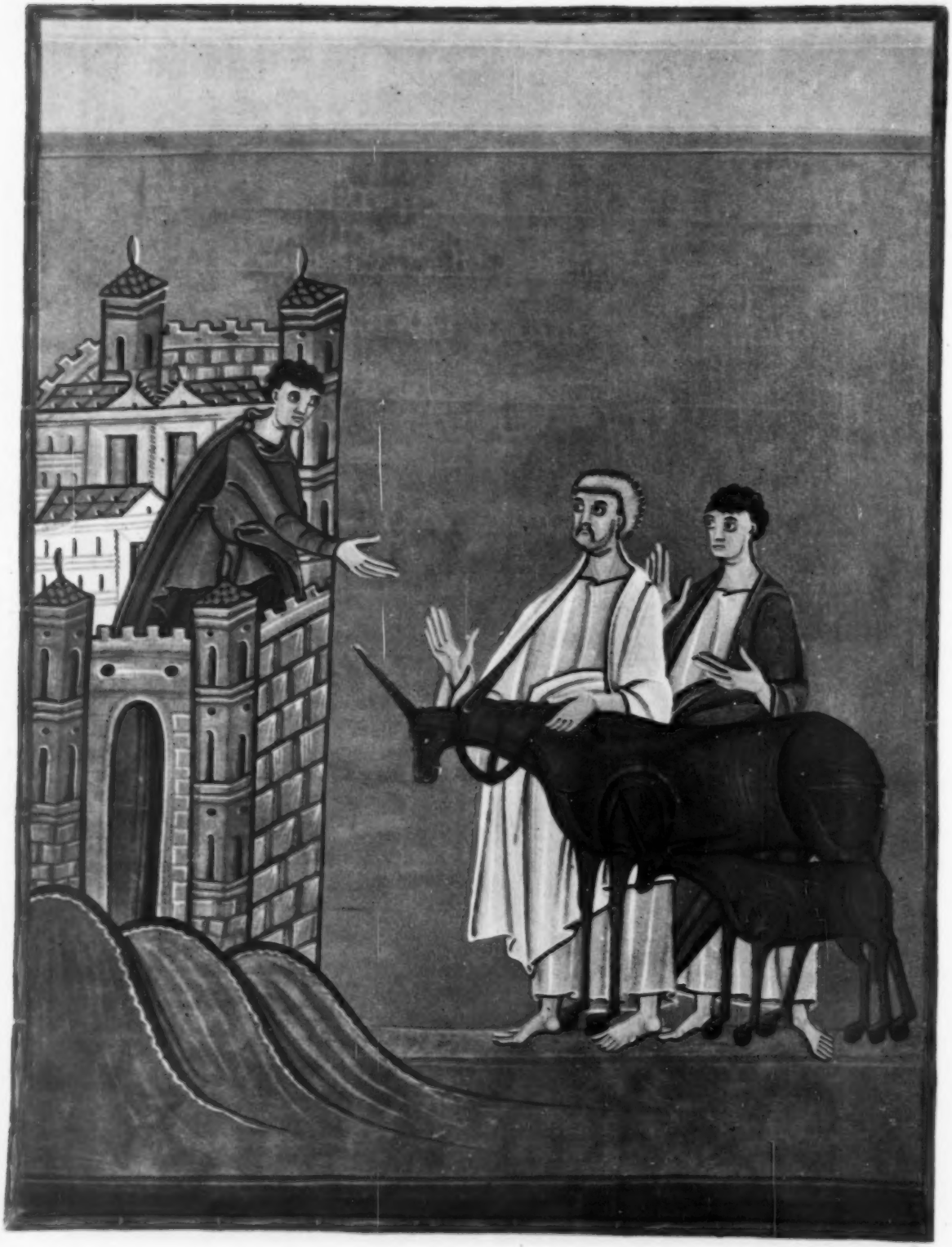
JOHANNES, SONNENBURGER TRIUMPHKREUZ

(12. Jahrhundert)



GERHARD MARCKS

(20. Jahrhundert)



DIE AUGSBURGER PROPHETEN

Lange Zeit hielt man die berühmten fünf Augsburger Propheten für die ältesten erhaltenen Glasgemälde und brachte ihre Entstehungszeit mit einer Domweihe von 1065 zusammen. Selbst Autoritäten wie Dehio (Geschichte der deutschen Kunst 1919 I., S. 354) und Karlinger (Bayrische Kunstgeschichte 1928 S. 44), die die Scheiben ins 12. Jahrhundert datierten und sie zeitlich in die Nähe der Prüfeninger Fresken rückten, drangen nicht durch. Baum im Handbuch der Kunstwissenschaft (Malerei und Plastik des frühen Mittelalters 1930, S. 274) datiert sie wieder ins 11. Jahrhundert, ebenso Fischer noch in der Neuauflage des Handbuchs für Glasmalerei (1937 S. 18).

Es ist Boecklers Verdienst, an Hand einer ganz systematischen stilistischen Untersuchung nun überzeugend die Datierung in die Zeit zwischen 1120—1140 festgelegt zu haben (Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft Bd. 10, Heft 3/4).

Diese Beraubung der Glasmalkunst um ihr frühestes erhaltenes Zeugnis wird in etwas wieder wettgemacht durch neuerliche Funde: Zwei Fragmente, wundervoll ausdrucksvolle Köpfe, der eine aus Lorch, jetzt im Landesmuseum Darmstadt aufbewahrt, dürfte im 9. Jahrhundert entstanden sein, der andere aus St. Peter und Paul in Weißenburg i. E., im Straßburger Museum, im 11. Jahrhundert. Etwa gleichzeitig mit den Augsburger Propheten sind die einst vorbildlichen Fenster der Abteikirche von St. Denis bei Paris anzusetzen, deren Pracht Berichte bezeugen, von denen aber nur noch Reste vorhanden sind. So bleiben die Augsburger Propheten doch der älteste erhaltene Zyklus der Glasmalerei; auch sie nur unvollständig allerdings, zu einem ursprünglich größeren Programm gehörig, das wohl zwölf Propheten und zwölf Apostel umfaßte.

Die überlebensgroßen Figuren haben eine Höhe von 2,10 m und erstrecken sich über je zwei Scheiben. Sie füllen das ganze Fenster aus, so daß der in farblosem Glas ganz neutral gehaltene Hintergrund keine Rolle spielt. Mit meisterhafter Sicherheit sind Formen und Farben zu einem Ganzen zusammengefügt. Der Zeitstil entspricht hier vollkommen dem Gesetz der Glasmalkunst, das ein Aneinandersetzen von Farbflächen ohne malerische Übergänge verlangt.

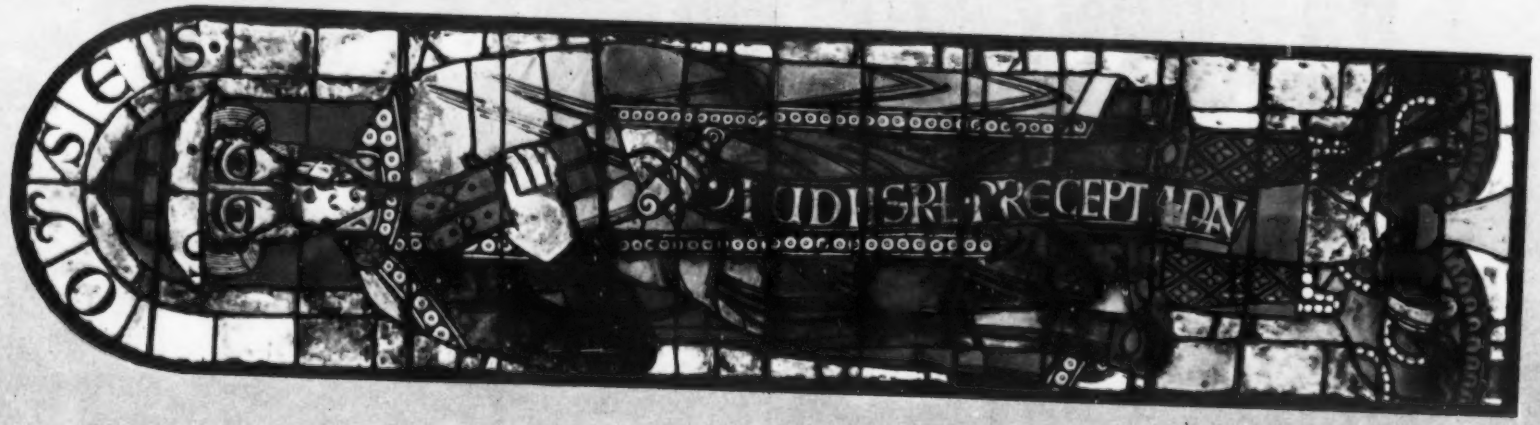
Diese mächtigen Gestalten haben nun nicht mehr das ganz unkörperlich-vergeistigte, ekstatisch-bewegte, rein zeichnerisch-lineare der ottonischen Kunst. Ruhig stehen sie da, Körper und Hände kräftig und plastisch modelliert. In der Bewegung sind sie sehr verhalten, die Arme abgewinkelt und vor den Körper genommen. Die Feierlichkeit ihrer Erscheinung wird noch dadurch erhöht, daß die Köpfe genau in der Mittelachse jedes Fensters sind. Ihre Gesichtszüge, mit wenigen Linien gegeben, verraten keine irdischen Gefühle; die Augen schauen nicht in diese Welt. Die ruhigen Vertikalen der Gewänder, durch wenige, kräftige Schwarzlotstriche belebt, dienen noch dazu, das Jenseitige, Strenge der Figuren zu betonen.

Sind diese Gestalten auch von der ottonischen Kunst und ihrem abstrakten Liniengefüge her gesehen, schon körperlicher und naturnaher erfaßt, so sind sie für unsere an eine naturalistische Kunst gewöhnten Augen doch fern jeden Kompromisses mit der Wirklichkeit. Die Illusion wirklicher Körper wird gar nicht angestrebt.

In der Rechten halten die Propheten Spruchbänder, die fast grade herabhängen und die Vertikalen der Gewänder noch unterstreichen. Die Inschriften enthalten nicht, wie gewöhnlich sonst, Voraussagen der Propheten auf die Erlösung der Menschheit durch Christus, sondern beziehen sich auf das Gotteshaus.

Die Farbigkeit ist von heiterer Buntheit, der volle, man möchte sagen mystische Farbzusammenklang hochgotischer Glasmalereien ist noch nicht erreicht. Es ist mehr ein Mosaik strahlender Lokalfarben, das an eine Herkunft der Glasmalerei aus der Goldschmiedekunst, an die Zusammensetzung farbiger Edelsteine denken läßt. Helles Grün und Violett überwiegt, gepaart mit leuchtendem Gelb und etwas Rot. Blau, das bei den späteren Fenstern eine so große Rolle spielt, ist nur als Akzent verwendet.

Leider wurden die Fenster im 18. Jahrhundert energisch renoviert, hauptsächlich an den Schriftbändern und an den spitzen Judenhüten (auch sie sind ein


PRECEPT

DO MO TVA DNE

Beweis für die späte Datierung, da sie erst in der romanischen Kunst aufkommen). Es wurden, wie das damals üblich war, dazu Reste von den andern, leider zerstörten Scheiben genommen. So passen die Erneuerungen wenigstens im Farbton einigermaßen dazu. Ergänzungen aus modernem, glattem Glas sind ziemlich gering.

Die Propheten sind unter sich im Typus etwas verschieden: Jonas ist mit weißem Haar und Bart und gefurchter Stirn als Greis gekennzeichnet. Auffallend sind die Spiralen, die die Konturen der Knie betonen. Die Inschrift „Rursum videbo templum sanctum domini mei" geht auf eine Stelle im Buch des Propheten Jonas zurück (Kap. 2, 5). Sozusagen als Attribut ist ihm zu Füßen der geöffnete Rachen des Walfisches beigegeben, dessen Unterteil leider fehlt.

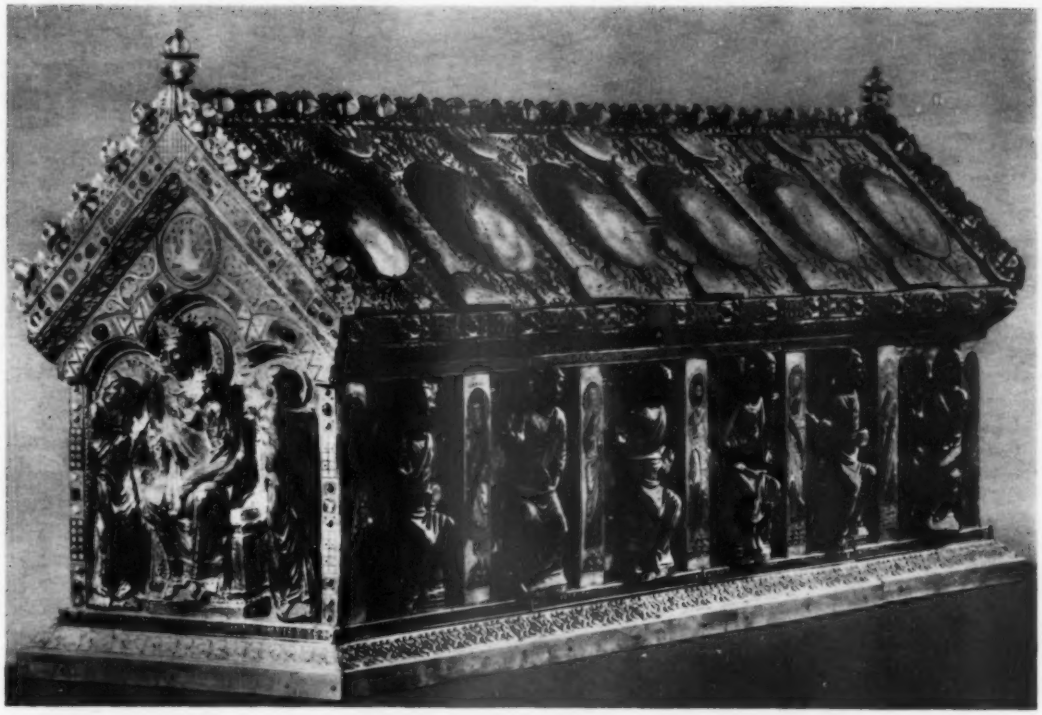
„David Rex" ist blond und jugendlich, mit Szepter und Krone dargestellt. Das Spruchband trägt die Inschrift „Beati qui habitant in domo tua domine". Am Knie kommt wieder die merkwürdige, stilisierte Spirale vor. Ein Stück der Kinn- und Wangenpartie ist leider ausgeflickt.

Das Spruchband des Propheten Daniel zeigt die Worte „Ostende domine faciem tuam super servum tuum". Sein Hut, von dunklem, dumpfem Grün, in der Farbe sehr verschieden von dem frischen, hellen und durchsichtigen Grün der Gewänder, ist neu. Die Inschrift auf dem Schriftband des Hoseas bedeutet „Ecce eruditor omnium dominus", die des Moses „Audi, Israel, praecepta Domini". Moses, im Gesichtstyp etwas verschieden von den anderen Propheten, hält die Gesetzestafeln in der Hand mit den Buchstaben X P, die „decem praecepta" bedeuten. Recht häßlich sind die Flickstücke des Bartes und des Hutrandes.

Über die Herkunft der Fenster geben uns keine Dokumente Auskunft. Boeckler aber hat durch sorgfältige Vergleiche mit einer aus Kloster Hirsau stammenden Handschrift, jetzt in der Stuttgarter Landesbibliothek (Stuttgarter Passionale, Bd. II) eine strenge Verwandtschaft der Formen mit den Augsburger Propheten festgestellt. Sie macht die Annahme unausweichlich, daß beide vom gleichen Meister stammen. Aller Wahrscheinlichkeit nach befand sich auch im Kloster Hirsau die Werkstatt, die die Fenster lieferte. In der Glasmalerei steht dieser einzigartige Zyklus allerdings im Osten in seinem Jahrhundert ganz allein da und keine Schule läßt sich ihm angliedern. Ein gütiges Geschick hat ihn bis zum heutigen Tage vor dem Untergang bewahrt. Im Krieg waren die Fenster sicher geborgen. Vor ihrer Wiedereinsetzung ins Langhaus des Augsburger Doms wurden sie im Nationalmuseum München in einer Ausstellung gezeigt.

So haben sie ihre Botschaft durch die Jahrhunderte getragen: Heute noch wie ehedem repräsentieren sie in ihrer lapidaren Form, ihrer großartigen Statuarik die Furchtbarkeit und Gewalt Gottes — und doch scheint die fröhlich bunte Farbigkeit, die schmuckhaft über die Figuren gestreute Ornamentik, auch von seiner Freude an der Schöpfung zu sprechen. Als Mahner und Künder des Ewigen stehen sie in unserer schnellebigen, allzusehr dem Vergänglichen und Momentanen hingegebenen Zeit, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichermaßen auf geheimnisvolle und doch klare Art deutend. *Elisabeth von Wigleben*

Farbtafeln S. 12 und 13: Prophetenfenster des Augsburger Doms (12. Jahrh.)



DER SCHREIN DES HL. HERIBERT

Gold und Edelsteine gelten heute als materieller Wert und als Schmuck. Die Kunst bedient sich ihrer nicht mehr. Was der Goldschmied den kostbaren Stoffen abgewinnt, ist gemeinhin Erzeugnis eines gehobenen Handwerks. Wenn von plastischer Kunst die Rede ist, denken wir unwillkürlich an Gestalten und Gebilde aus Holz, Stein und Bronze. Wir würden jedoch wesentliche Werke aus der Geschichte der abendländischen Plastik tilgen müssen, wollten wir auch die Goldschmiedearbeiten der vergangenen Jahrhunderte aus diesem Verhältnis unserer Zeit beurteilen. Das frühe Mittelalter und vor allem das zwölfte Jahrhundert haben in Gold und Silber zumindest ebensogute Kunst hinterlassen wie in Stein oder Holz. Die großen Reliquienschreine, die damals in den Landschaften an Maas und Rhein entstanden, sind geradezu Versammlungsstätten einer Plastik voll innerer Großartigkeit. Allein die Stadt Köln beherbergt außer dem bekannten Dreikönigsschrein des Domes heute noch weitere neun oder zehn dieser kostbaren und figurenreichen Bauwerke aus Gold, Silber, Email und Edelsteinen, deren beste in der hohen Zeit des Nikolaus von Verdun zwischen 1165 und 1185 gebaut wurden.

Der Schrein des heiligen Heribert, beheimatet in der ehemaligen Benediktiner-Abtei Deutz, ist ein langgestreckter eingeschossiger Bau unter Satteldach. Die eine Giebelseite trägt in breiter Nische und plastischer Bildung den hl. Heribert zwischen den Tugenden Ca-

ST. ANDREAS AUS DEM HERIBERT-SCHREIN

ST. PETRUS AUS DEM HERIBERT-SCHREIN

MARIA AUS DEM HERIBERT-SCHREIN

ritas und Humilitas, die andere unter einem Kleeblattbogen Maria zwischen zwei anbetenden Engeln. Sieben Risalite gliedern die Langseiten in sechs Zwischenfelder. Die Risalite zeigen in Emailmalerei stehende Propheten, vor dem Goldgrund der Felder sitzen die plastischen Gestalten der zwölf Apostel. Getriebene und vergoldete Platten bedecken die Dachflächen. Sie tragen reiches Zierwerk, Halbfiguren und phantastische Tiere. Rundscheiben zeigen im Blau, Grün und Rot und den goldenen Linien des Emails Ereignisse aus dem Leben des Heiligen, dessen Gebeine der Eichensarg im Innern birgt, u. a. die Geburt Heriberts in Worms, seine Erhebung zum Kanzler Ottos III., die Versöhnung mit Heinrich II., die Vision und den Bau der Abtei Deutz und schließlich den 16. März 1021, an dem der „Neid des Todes" den Erzbischof von Köln und Kanzler des Reiches auf der Höhe des Mannesalters erreichte.

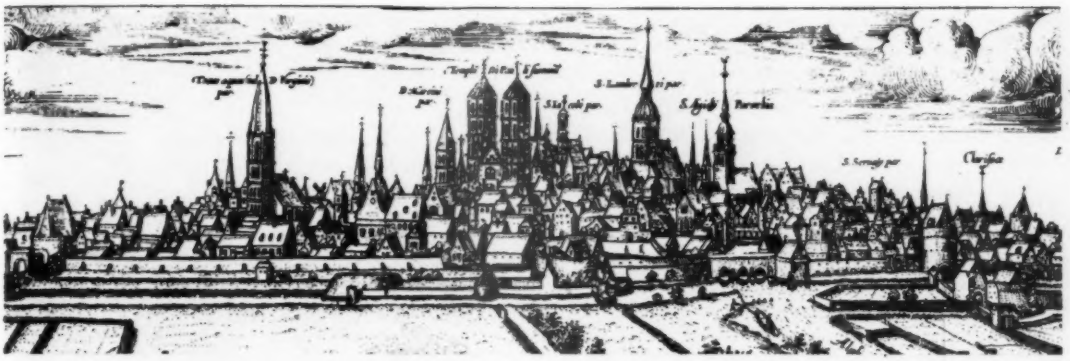
Wer Photos von Teilen der Apostel, der Propheten und der Rundscheiben des Daches sieht, etwa Brustbilder oder die Köpfe, vermutet die Originale als lebensgroße Metallplastiken und als Wandmalereien. Er ist überrascht, wenn er sie statt dessen an einem tragbaren Schrein wiederfindet, der 153 cm lang, 68 cm hoch und 42 cm breit ist. Die Apostelgestalten und die Propheten sind kaum 30 cm hoch, die Gestalten der Geschichte Heriberts sehr viel kleiner. Er bewundert die innere Größe dieser Plastik und begreift,

daß Monumentalität nicht von den Maßen abhängt. Es ist indessen nicht nur diese Monumentalität, die die Sitzfiguren der Apostel, Marias und Heriberts, die mit dem Hammer aus kaltem Gold- und Silberblech getrieben wurden, neben die Großplastik hebt, sie zeigen auch dieselben Merkmale des Zeitstils und sind, wie der Schrein, vom Geiste der Architektur geprägt. Die Gewänder umfließen weich und großzügig die Glieder, die körperlich durch den Stoff treten, den an anderen Stellen, vor allem an den Säumen, tiefe Falten durchfurchen. Groß und stark im Ausdruck treten die Köpfe aus der Fläche heraus. Die in einer bestimmten Gebärde erhobene rechte Hand unterstreicht jeweils den Ausdruck des Gesichts. Die Propheten halten diesen Aposteln als Brüder im Geiste die Waage. Den Nachteil des Flächigen wissen sie durch den farbigen Glanz ihres Emails auszugleichen. Kennzeichen aller Gestalten ist ein archaischer Expressionismus, gewonnen durch eine weitgehende Abstraktion. Denn weder die Apostel und Propheten noch die geschichtlichen Gestalten des Heribert-Zyklus erscheinen als Geistliche und Ritter, wie sie um 1170, als der Schrein entstand, oder um 1000 mit den Kaisern nach Rom zogen, sondern als Sinnzeichen, als Abkürzungen der menschlichen Gestalt, die den Kern einer Idee ins Sichtbare heben. Abgekürzte Sinnzeichen sind sogar die Bilder vom Bau der Abtei Deutz und vom alten Dome zu Köln. Das eine beschränkt sich mit einigen Architekturstücken und zwei Werkleuten auf die allgemeine Idee des Bauens, das andere gibt in einem Medaillon einen farbigen Schattenriß, sozusagen ein Inbild der Idee des Domes. Das ist nicht Kunst, die sich am Sichtbaren orientiert, sondern Kunst aus dem Geiste, aus der Idee.

Figürliche Plastik und Malerei vereinigen sich mit dem plastischen und gemalten Ornament, den Schriftbändern, den farbigen Edelsteinen und den Bergkristallen, die den Dachfirst und die Giebelkämme schmücken, zu einem Gesamtkunstwerk von elementarer Sinnlichkeit und magischem Glanz. Die sinnbildliche Kraft durchdringt sich mit der magischen, steigert sich an ihr, zieht auch sie in den Dienst der Idee.

Das Magische lebt vornehmlich aus dem Material des Schreins. Gold ist für den Menschen des zwölften Jahrhunderts weniger ein Sachwert, als Träger mystischer und magischer Gewalten, beladen mit Sagen, Mythen und Legenden, mit den Schauern in versunkenen Gewölben und Höhlen, durch deren Dämmerlicht es grausig und zugleich schön und begehrenswert leuchtet. Gold, Silber und Steine sind zudem im magischen Sinne echt, das heißt, sie stammen aus der Erde.

Diese Quelle der Vorliebe für edle Metalle und Edelsteine darf gerade bei den Schreinen nicht vergessen werden. Kehrte in ihnen nicht das, was sterblich am Menschen war, zur Erde zurück, war nicht auch ihr Ort ein dämmeriges Gewölbe unter der Erde, die Gruft? So erstaunlich oder gar unverständlich es auch für den Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts sein mag, der namenlose Künstler des zwölften Jahrhunderts schuf einen solchen Schrein voll Pracht und hoher Kunstentfaltung nicht für das Licht des Tages und schon gar nicht für einen sich freuenden und kritisch wertenden Betrachter, sondern allein zur Ehre des Toten und zur Ehre Gottes. Ob sich nicht auch daraus die innere Großartigkeit seiner Miniaturplastik und seiner Emailmalerei erklären ließe? *Anton Henze*



ADOLF VON HATZFELD

MÜNSTER

Wie willst du, Stadt, daß ich dein Bild erhebe
aus Türmen, Schlössern, Häuserreih'n und Baum
und daß es ist als ob es wirklich lebe,

voll tiefer Glut und nicht aus Schein und Traum,
der Plätze und der Gassen wimmelnd Leben,
des Domes dunklen, gottgeweihten Raum,

wo Engel durch die Himmelsfestung schweben,
den Markt mit alten Giebeln, seinen Zinnen,
den Kirchenpfeilern, die nach oben streben,

den freien Raum des Himmels zu gewinnen,
die Heil'ge, Teufel, Drachen an sich tragen,
die tief bewegt und doch zu Stein gerinnen,

die Türme, die dies alles überragen,
Wälle und Tore wie den Schrei der Dohlen,
die flatternd ihre dunklen Flügel schlagen?

Woher nur soll ich meine Farben holen,
des Himmels und der Häuser mattes Grau,
des Lichtes Silber, wenn auf leisen Sohlen

der Morgen naht und schimmernd jeden Bau
zu neuem und doch altem Leben weckt,
des Domes Türme grünspangrünes Blau,

dies Messinggold des Mittags, wenn verdeckt
die Sonne steht und sich mit einem fahlen,
gelblichen Lichte auf die Erde streckt,

der Dämm'rung zarte Bläue, wenn opalen
die Nebelschleier aus den Wiesen steigen,
ich kann dich, Stadt, nur in den Farben malen,

die dir gehören und nur dir zu eigen.
Sehr weich ist dieser Töne sanfte Flut,
die nicht laut rufen, eher viel verschweigen.

Nur wenn des kurzen Sommers hohe Glut
vom Himmel brennt, beginnt ein farbig Prangen
der Welt, ein Rot so rot wie Blut

steht in den Kirchenfenstern, daß voll Bangen
die Menschen fortschaun, doch an allen Wegen
steht dieses starke, lustvolle Verlangen.

Der Rosen Rot, der Dolden goldner Regen,
des reinen Himmels wolkenloses Blau,
und um dies Licht noch stärker zu erregen,

noch zu erhöh'n des Wunders tiefe Schau,
sind in den Gärten Kugeln aufgestellt
aus Spiegelglas, rot, grün und silbergrau,

in ihnen spiegelt deine schöne Welt,
o Stadt, sich wie in einer Wundervase,
wie Gott sie in der Weltenkugel hält,

du schaust dich selbst in diesem Zauberglase,
der Häuser Giebel, Türme, grüne Linden,
der Schwalben Flug, den blitzend Tau im Grase,

und alles ist in einem hier zu finden.
Das ist die Zeit der großen Prozessionen,
wenn draußen blüh'n die kleinen Ackerwinden,

dann geht Gott selbst, der Herr der Millionen
Sterne, der Welt, der Sonnenscheibe,
Herr aller Menschen, die die Stadt bewohnen,

lebendig atmend in lebend'gem Leibe,
getragen unter einem Purpurbaldachin,
daß er die Fluren segne und den Fluch vertreibe,

und alle seine Werke preisen ihn.
Ihn preist der schweren Glocken dröhnend Beben,
der Geigen und Posaunen Melodien,

wenn himmlische Gesänge ihn umschweben,
ihn preist das Licht, wenn's durch die Schatten bricht,
ihn lobet Mensch und Tier, ihn preist das Leben,

ihn preist ein jedes Menschenangesicht,
ihn preist mit süßem Schwall die Nachtigall,
lobsingend ihm ihr inbrünstig Gedicht,

ihn preist des Brunnens sanfter Wasserfall
und jedes Hauses kleinster Ziegelstein,
die Blumen preisen ihn, ihn preist das All.

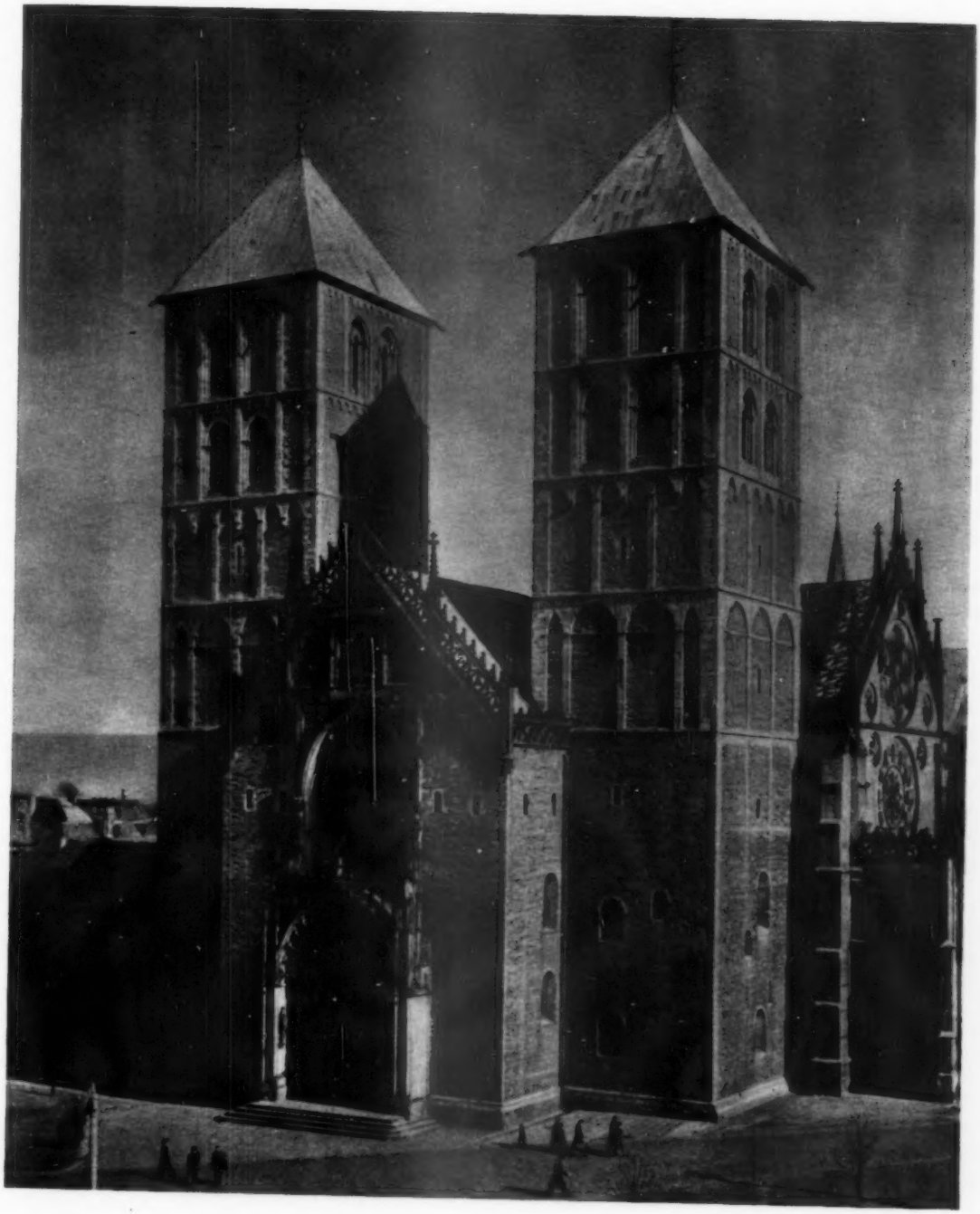
Noch lang ist dieser Tage Wiederschein,
oh Stadt, zu dir und deinem Tun gewendet,
doch wenn des blutigroten Mondes Schein

sein düst'res Licht auf dich herniedersendet,
an deinen Himmeln keine Sterne strahlen,
dann ist, oh Stadt, dein farbig Spiel beendet.

In stillern Tönen muß ich nun dich malen,
in sanften und undeutlichen Konturen,
wenn müde du zurücksinkst in die fahlen

Nebel und den gedämpften Schlag der Uhren,
wenn nur das späte Blüh'n der weiten Heide
einsame Grüße sendet aus den Fluren

und dann auch sie ihr schüchternes Geschmeide
still in sich einzieht wie in weher Lust
und so wie du dastehst in totem Kleide.



DER DOM ZU MÜNSTER

REMBRANDT, SELBSTBILDNIS (1627/28)

REMBRANDT 1948

Wir haben die Bilder des großen Rembrandt wiedergesehen. Die Saskia aus Kassel, den Nikolaus Bruyning, die Gewitterlandschaft, die Holzhackerfamilie, die Kreuzabnahme, viele andere Bilder und graphischen Blätter, die versunken waren und vergessen, und deren Formen und Farben nun wieder vor uns auftauchen in erstaunlicher Unberührtheit und Kraft. Auch Rembrandts Antlitz und Gestalt haben wir gesehen, gemalt und radiert, in zehn Darstellungen seiner eigenen Hand. Die Wiesbadener Zusammenstellung war von den Umständen diktiert, sie vermittelte den vielen jungen Beschauern eine erste erschütternde Begegnung und versagte ihnen doch das umfassende Bild. In der Erinnerung der Älteren tauchten neben den vorhandenen Werken die anderen, unvergessenen auf und so, gemischt aus Anschauung und Gedächtnis, feierten Wesen und Erscheinung des großen Meisters eine Auferstehung, die mit allem Zauber des Neuerlebens bei manch einem die früheren Erfahrungen weit übertraf.

Wenn hier auch nur von den auf der Wiesbadener Ausstellung gezeigten Selbstdarstellungen die Rede sein soll, so sind doch diese Gemälde und Radierungen nicht zu trennen von dem Gesamtwerk und nicht herauszulösen aus der langen Reihe von Selbstporträts, die in diesem Werk eine so bedeutende Rolle spielen. Das früheste der in Wiesbaden gezeigten Selbstbildnisse, die Radierung B 17, stammt aus dem Jahre 1633, Rembrandt war damals 27 Jahre alt. Zehn Jahre intensiver künstlerischer Arbeit waren vorausgegangen, eine rasche Entwicklung der außergewöhnlichen Begabung, eine durch unablässige Beobachtung erreichte Schulung des Auges, ein stürmisches Erwachen der Persönlichkeit in die Fülle ihrer Möglichkeiten hinein. Daß in Wiesbaden gerade aus diesen Anfangsjahren jedes Zeugnis der Selbstdarstellung fehlt, ist zu bedauern. Ehe wir den kräftig-trotzigen Mann der Radierung B 17 gewahren, sollten wir den Jüngling Rembrandt sehen, den in dumpfer Leiblichkeit verharrenden des Kasseler Bildes, den zu kühnem Freimut erwachten des Haager Selbstporträts, den in glatter Selbstverschönung sich verhüllenden der Bostoner Sammlung. Auch den Neugierigen der Ausdrucksstudien, der am eigenen, zu immer neuen Fratzen verzerrten Gesicht darstellen wollte, was Furcht und Schrecken ist, tierisches Lauern und irres Gelächter, jede Hingegebenheit an die dunkeln Triebkräfte der menschlichen Natur. Neben solcher erkenntnishungrigen Seelenverkleidung stand die Vortäuschung eines anderen äußeren Schicksals, die Darstellung im Bettlergewand, die Einreihung in die Schar der Besitzlosen und Heimatlosen, zu denen Rembrandt gewiß mehr ein geheimes Bruderschaftsgefühl als ein soziales Mitleid zog. Im Jahre 1633 ist er von solchem Löwengriff nach der Lebenswirklichkeit schon weit entfernt, er ist, dem äußeren Anschein nach, erfolgreicher Gesellschaftsmaler in Amsterdam, sein inneres Bedürfnis geht nach Sicherung, nach Entfaltung aller malerischen Möglichkeiten, nach ruhig-glücklichem Feststehen in der Welt. Charakteristischer als die Radierung B 17 ist für diese Zeit das ein Jahr später entstandene Selbstbildnis mit dem geschlitzten Barett aus dem Kaiser-Friedrich-Museum. Hier wird das Streben nach Gleichgewicht offenbar, die Dämonen, die vordem in diesem Antlitz so ungehemmt ihr Wesen trieben, sind gebannt. Sichtbar ist nur der Patrizier Rembrandt, der Bürger der Weltstadt, aus dessen selbstzufriedenem Antlitz alles Große und Gefährliche ausgetilgt scheint. Mit solcher Auslöschung des Persönlichen wurde eine andere Möglichkeit erkauft, das Einswerden mit den Dingen. Die Schmuckkette auf dem Berliner Bild steht für eine ganze Schatzkammer kostbarer und glänzender Gegenstände, für jene Welt des Schönen, Reichen, Strahlenden, die auf den gleichzeitigen Bildern, wie von der Hand eines Zauberers berührt, überirdisch zu leuchten beginnt.

Das Schöne war da; neben dem Vagabunden- und Bettlerschicksal, dem Heerlagerwesen der Kriegs- und Nachkriegszeit hob der bürgerliche Reichtum sich stolz empor, gerade in Amsterdam, in dessen Häfen die schwimmende Stadt von 10 000 Schiffen lag und das mit seinen Docks, seinen überseeischen Handelsgesellschaften und seinen Blumenbörsen dem Bedürf-

REMBRANDT, SELBSTBILDNIS (ca. 1647/48)

nis nach Bereicherung und Wohlleben immer neuen Antrieb bot. Rembrandt, nun 28jährig, kräftig, jedem Genuß der Sinne entgegenstrebend, entdeckte für sich die terra incognita verfeinerter Lebensfreude. Es mag sein, daß er schon ahnte, daß für ihn dort nicht für immer Hütten bauen war, daß er in die ruhigen glatten Selbstdarstellungen seiner Lebensmitte einen Zustand zu bannen versuchte, der doch nie völlig Wirklichkeit war. In der Radierung von 1633 kommt nur die Kraft zum Ausdruck, nicht die Sicherheit, und aus dem beschatteten Gesicht unter der schräg gesetzten Mütze und dem wilden Gelock leuchtet das Weiß der Augen in der gespannten und doch gleichsam leeren Wildheit, die für die brutale Kraftbetonung mancher Bilder dieser Periode so kennzeichnend ist.

Der Kasseler Rembrandt in Helm und Mantel ist ein ganz anderer. Bedrückt, fast bucklig unter der Last der theatralischen Aufmachung steht er vor uns, hilflos wie ein Kranker, mit ängstlichem Blick und wie zum Weinen verzogenem Mund. Neben solcher Preisgegebenheit wirkt die düstere Verwegenheit der Radierung übertrieben, ja fast gespielt. Dennoch gehörte gewiß beides zu Rembrandts Wesen, die Preisgegebenheit und die elementare Kraft, und beides trat auch unter der Maske des lebensbejahenden Genießers immer wieder hervor.

Die Radierung B 19 mag in geringem zeitlichem Abstand von dem berühmten Doppelbildnis entstanden sein und ist doch weit entfernt von der triumphierenden Trink- und Sinnenfreude des Kasseler Bildes —

REMBRANDT, SELBSTBILDNIS (1629)

REMBRANDT, SELBSTBILDNIS

REMBRANDT. SELBSTBILDNIS (1636)

REMBRANDT, SELBSTBILDNIS (1648)

in freundlicher Verbundenheit, aber ohne augenblickliche Beziehung sitzen die beiden Gestalten nebeneinander, und in einer fast düsteren Einsamkeit gehen die Blicke des Zeichnenden über den Beschauer hinweg. Die Handzeichnung aus dem Berliner Kupferstichkabinett (bei Pinder 1648, bei Bauch 1638 datiert) erinnert in der Kränklichkeit der Züge an das Kasseler Selbstbildnis im federgeschmückten Helm, aber nun irrt der Blick nicht mehr schwächlich zur Seite, sondern faßt den Beschauer in einer tief sorgenvollen Spannung ins Auge, und nicht mehr von der Last der phantastischen Gewandung, sondern von dem Gewicht des Menschseins an sich scheint der hier so wunderlich alt und elend Dargestellte tödlich bedroht. Die Radierung B 20 aus dem Jahre 1638 zeigt Rembrandt im reichen metallgestickten Mantel, mit federgeschmücktem Samtbarett, in jener Steigerung des eigenen Wesens ins Reiche, Pompöse, die den Maler zu dieser Zeit zum Sammler aller erdenklichen Kostbarkeiten machte. Wie auf dem Kasseler Bild wirkt auch hier die äußere Aufmachung als Mummenschanz, nur daß hier nicht Schwäche zum Ausdruck kommt, sondern Stärke, eine fast böse lauernde Anspannung, die mit dem düsteren Prunk der Erscheinung zu organischer Einheit verschmilzt. Während dieser zusammengepreßte, fast verächtliche Mund, diese steile Falte zwischen den Brauen einem Menschen zu gehören scheinen, dessen unerbittlicher Forderung die Welt niemals Genüge zu tun vermag, ist auf der weicheren, den Glanz und die Kostbarkeit des edlen Gewandes unübertrefflich wiedergebenden Radierung B 21 auch der Ausdruck weicher und milder, etwas von menschlicher Trauer und menschlichem Mitgefühl tritt hier an die Stelle der fordernden Kraft. Dieser Zug von Menschlichkeit wird nun nie mehr ganz aus dem Antlitz des Meisters verschwinden, er beherrscht in den Selbstbildnissen der folgenden Jahre bald die Augen und bald den Mund, und nach der großen Wendung in Rembrandts äußerem Schicksal tritt er, gesteigert in Überlegenheit und ruhige Würde, aufs neue hervor.

Von dieser Wendung ist Rembrandt zu jener Zeit nicht weit entfernt. Seine rauschhaftglücklichen Ehejahre finden mit dem Tode Saskias im Jahre 1642 ein jähes Ende, von da an zerrinnt ihm der Reichtum unter den Händen, der wirtschaftliche Ruin wirft seine Schatten voraus. Sein Werk ist weiterhin arm an Selbstdarstellungen, und weiterhin sagen die spärlichen Zeugnisse von inneren Vorgängen wenig aus. Noch immer lebt der Künstler, gelöst vom Ich, in den Dingen, aber bald nicht mehr in den Dingen allein. Das Jahr 1642 ist das Jahr der Entstehung der sogenannten „Nachtwache", dieser selbstherrlich willkürlichen Gestaltung einer herkömmlichen Aufgabe, mit der Rembrandt das einengende und zugleich schützende Gehäuse seiner Zeit für immer verließ. In vielen Bildern und graphischen Blättern der folgenden Jahre erscheint der Mensch, dargestellt nun ohne Vagabunden- und Bettlerromantik, ohne Freude am Häßlichen und in aller Bedrängtheit und Verlorenheit von dem Wunder des geistigen Lichtes überstrahlt. Und während die Märchenwelt des orientalischen Prunkes, der Bühnenzauber der phantastischen Landschaften versinkt, taucht die Natur der Heimat in ihrer Einsamkeit und Größe empor, und ihre mächtigen Bäume, ihre stillen Kanäle, ihre Windmühlen und strohbedeckten Hütten sind es, die Rembrandt mit der Leidenschaft seines künstlerischen Wesens erfüllt.

Dieser Wechsel vollzog sich nicht ohne Übergang, so wenig wie Rembrandt mit Saskias Tode zum Mönch wurde. Hendrickje Stoffels ist in seinem Leben, er malt sie weder auf seinen Knien sitzend, noch ihm bei der Arbeit zuschauend, aber sie ist doch lebendigste Gegenwart, üppig schönes Modell, Familienwärme und ruhiges Glück. Die Wandlung war dennoch tief. Sie kommt zum Ausdruck in der Radierung B 22, auf der Rembrandt, zu dieser Zeit 42 Jahre alt, mit einemmal weder Waffenkleid noch Prunkgewand mehr trägt, sondern Arbeitskittel und bürgerlichen Hut, auf der er kein Angehöriger einer bestimmten Gesellschaftsschicht mehr ist, sondern ein arbeitender, von seinem Haus umschlossener, in seiner Tätigkeit ruhender Mann. Die Falte in den Brauen, der gespannte Blick sind immer noch da, aber nun schwingt nichts mehr theatralisch ins Leere, alles konzentriert sich auf den Gegenstand, der bemeistert werden kann. Die gesammelte Kraft, welche diese Radierung ausstrahlt, besaß Rembrandt ohne Zweifel in jenen Jahren, sie half ihm über die wirtschaftliche Bedrängnis, über die Demütigungen und den sozialen Abstieg hinweg. Und gerade in der Zeit der Katastrophen findet er wieder, nun auch im Gemälde, zur Selbstdarstellung zurück.

Aus dieser späten Zeit hat die Wiesbadener Ausstellung zwei Bilder, das 1654 gemalte Kasseler Selbst-

REMBRANDT, SELBSTBILDNIS (1634)

REMBRANDT, SELBSTBILDNIS (1650)

porträt und den sogenannten „Lachenden Alten" aus Köln. Die zehn Jahre, welche diese beiden Bilder voneinander trennen, scheinen Unsägliches an Erfahrung und Erlebnis zu umfassen, so furchtbar ist von einen zum andern der Verfall des Leibes, die Zersetzung der geistigen Kraft. Für alle Stadien dieses Alterns sind indes Zeugnisse vorhanden und wer sie, zumindest in der Abbildung, prüft, überwindet den in Wiesbaden so vorherrschenden Eindruck eines raschen, entsetzlichen Verfalls.

Denn obschon die Hand auf jedem der Altersbilder fleckiger und faltiger wird, die Züge schlaffer werden, die Augen glanzloser zurücksinken: es scheint doch alles zunächst fast mehr ein Aufstieg als ein Niedergang zu sein. Der Mann, den Rembrandt in dem Kasseler Gemälde vom Jahre 1654 darstellt, der ruhig Gereifte, Weltaufgeschlossene und Besinnliche tritt uns noch in vielen Bildern entgegen, und der Ausdruck seines Wesens steigert sich auf manchem von ihnen zu großer Würde und Kraft. Noch lange Zeit bleibt die Haltung aufrecht, sie wird fast majestätisch in dem Patriarchenbild und lockert sich dann wieder in ein selbstverständliches Dasein, das noch mehr Sicherheit und Größe verrät. Nur auf einem in Spiez befindlichen Bilde tritt noch einmal der Ausdruck angstvoller Spannung hervor, nur ein, einer Londoner Sammlung zugehöriges Bildnis aus dem Jahre 1657 zeigt den Menschen und Künstler von der Verwüstung des Lasters und dem Taedium vitae der Seele bedroht. Auf den andern Bildern erscheint die Persönlichkeit Rembrandts durch das Leiden und die äußere Einengung erhöht, durch das Ausgestoßensein aus der patrizischen Gesellschaft gefestigt und vertieft. Das Zurückfinden zu sich selbst ist eine neue Begegnung mit dem Menschen, mit einem Neuen nun, der weder der Bereicherung und Ehrung von außen, noch des sicheren Haltes einer bürgerlichen Existenz bedarf. Aber hinter dieser Erfahrung des Sieges der Persönlichkeit steht noch eine andere, die Erfahrung vom menschlichen Schicksal, die Berührung mit dem Tod. Und dieses Eindringen des Todes ins Leben stellt der „Lachende" in erschütternder Weise dar.

Denn hier ist nun wirklich nichts mehr übriggeblieben von dem stolzen Zeitgeist des Hochbarock, nichts mehr von der Dingfreude, nichts mehr von der persönlichen Überwindung des Geschicks. Der uns hier aus kleinen, von listigen verzogenen Brauen überwölbten Augen anschaut, ist ein alter Mann mit seinen kleinen hartnäckigen Gewohnheiten, seinem Mißtrauen, seinem vielleicht gutmütigen, vielleicht boshaften Spott. Wie ein letzter Abglanz der früheren reichen Welt leuchtet der Mantelbesatz wunderbar auf, aber der Träger dieses Mantels ist einer, dessen Persönlichkeit zurückgetreten ist, um kurz vor dem Tode dem Platz zu machen, was am Anfang war und was am Ende ist, dem Menschsein in seiner Hilflosigkeit und Bedrohtheit, das nur noch in der Verzerrung in eine unausdeutbare Fratze sich vor dem ungeheuern Drüben zu wehren vermag.

Über die malerischen und zeichnerischen Qualitäten der wieder ans Tageslicht getretenen Bildnisse etwas auszusagen, bin ich nicht befugt. Es scheint mir, daß der große Eindruck, den sie auf die Beschauer des Jahres 1948 machen, nicht mehr wie im neunzehnten Jahrhundert mit „der Liebe für alles Tragische, Leidenschaftliche und Lebensvolle" (Uhde-Bernays) zu erklären ist. Was uns heute an Rembrandts Werk berührt, ist das Umfassen der Gesamtheit des Lebens und die Gleichwertigkeit aller Erscheinungen dieser vielfältigen Welt. Wir verstehen, aus dem Grau unserer Existenz heraus, die rauschhafte Sehnsucht nach Farbe und edler Form, auch den Wunsch, sich selbst darzustellen und gleichsam zu bannen in der Sicherung einer behüteten Existenz. Es erschüttert und erhebt uns, daß nach dem Zusammenbruch dieser Behütung etwas anderes und Größeres heraufwuchs, die Güte und Würde, die Rembrandt nun im Selbstbildnis festhielt, vielleicht noch in einer Zeit, in der er leiblich schon verfiel, sich dem Trunk ergab und ein Spott der Kinder wurde. Und in dem Altersbild, das diesen Zustand dann sichtbar werden ließ, ergreift uns die Erkenntnis des Menschenschicksals, seines über Glanz und Elend hinausreichenden rätselhaften Seins. Denn nicht umsonst ist die Frage nach dem Lachen des Greises, der Streit, ob ein melancholisches Spaßmachen oder eine gütige Altersweisheit diesen Mund öffnet, ungelöst. Und neben allen Äußerungen der Kraft und Lebensfülle dieser herrlich unerschöpflichen Weltschau ist es gerade die Fragwürdigkeit seines letzten Blickes, die uns heute dem urkräftigen, von allen Mächten des Untergangs zeitlebens bedrohten Meister nahebringt.

Marie Luise Kaschnitz

REMBRANDT, LACHENDER MANN (1665)

DER BILDHAUER OTTO BAUM

Die Bildhauerei unserer Zeit hat von dem illusionistischen Spätstil, mit dem eine Epoche von mindestens fünf Jahrhunderten unwiderruflich endete, den Weg zu einem neuen Ursprung gefunden. Schrittweise gelangte sie in scheinbar rückläufiger Bewegung, aber auf eigener, völlig neuer Bewußtseinsebene, über das ausgewogene Standbild der Klassik und die aufgereckte Bildsäule der Archaik zu Kubus und Kugel der ältesten Kultbilder, in denen sich die Quelle des menschlichen Lebens gleichsam erst in einer undurchlässigen, noch nicht individualisierten Schicht des Daseins sammelt.

Es gibt wenige Bildhauer, deren Werk so beispielhaft für die neue Urtümlichkeit der Gestaltung ist wie das des Stuttgarters Otto Baum. Der Achtundvierzigjährige, der seit zwei Jahren an der Stuttgarter Akademie lehrt, ist eine der berechtigtesten Hoffnungen der neuen „kubischen" Skulptur.

Er ist ein Bild-Hauer im echten Wortsinn: kein Modelleur, der seine Modelle von Handwerkern ausführen läßt; das Werk der Hand ist ihm untrennbar vom Werk des Herzens. Seine Liebe gehört den härtesten Stein- und Holzarten, er wächst am Widerstand des Materials, läßt sich leiten von den Gesetzen der Körnung, Schichtung, Maserung. Er ist aber auch kein Zeichner. Jeder „malerischen" Plastik ist seine Kunst diametral entgegengesetzt. Die Vorzeichnung, die andere zu einer selbständigen Kunst erhoben haben, lehnt er ab, da sie zum flächenhaften Sehen verführe. Sein Wesenselement ist das dreidimensionale Raumgefüge, in welchem Bau und Bewegung zum Ausgleich kommen.

Dem entspricht ein bewußtes Zurücktreten des abbildenden hinter das urbildende Prinzip. Das Kunstding setzt seine Ehre nicht mehr darein, andern Dingen zu ähneln, sondern mit sich selbst übereinzustimmen. Alle Einzelheiten ordnen sich, ohne nach dem Naturvorbild zu schielen, der Grundform unter, die sich aus der innigen Vereinigung von Idee und Material gebiert. Nur um so wesentlicher bleibt das unsichtbare „Was" des Inhalts, den das Werk versichtbart.

OTTO BAUM, KATZE

So ist die „Kauernde" von 1939 eingebunden in die Grundform des aufrechten Quaders. Die stemmenden und lastenden Massen dieser Schenkel, dieser Arme, dieses Nackens haben etwas von der Wucht früher Baukunst. Wie Tropfen am Triglyphenfries säumen die zehn Zehen, zur Perlenschnur gereiht, die Basis. Aber die flach aufgeschlagene Fußsohle, das waagrecht in die Armbeuge gesunkene Haupt, die willenlos herabhängende Hand geben der Gestalt trotz ihrer übertriebenen Fleischlichkeit die nach innen horchende Sammlung einer indischen Gottheit. Dieser Schlaf ist der Schlaf der Materie selbst, der großen Mutter, und Tod und Geburt nichts als ihr Traum.

Dagegen spricht aus dem emporgerissenen Blick des „Schauenden" (1941) die äußerste Wachheit des angerufenen Propheten. Oder ist es ein schlichter Hirte, der die Sterne betrachtet? Auch er ganz regungslos im Block gesammelt, zur steilen Pyramidenform vermantelt, die angepreßten Arme in flachstem Relief graviert; der ganze Rumpf nur Hals und wuchtiger Nacken für den Kopf. Solch ein Werk will nicht religiös in einem konfessionellen Sinne sein, dient keiner Religion, aber wurzelt in jener letzten Einsamkeit, die der gemeinsame Urgrund aller Religionen ist.

Sogar im Porträt, das eine engere Verpflichtung gegenüber der darzustellenden Einzelgestalt mit sich bringt, wahrt Baum einen Charakter des „Monumentalen", der nicht vom äußeren Format abhängt. Das Bildnis des Dr. Breuninger (1930) gibt das Sinnbild eines extrem männlichen Ego individualis. Die steile Statik der Form hindert nicht den Eindruck menschlicher Irritabilität. Hier zeigt sich ein psychologischer Tiefblick, der an Bildnisse von Kokoschka erinnert. Die Abweichungen vom Modell schließen die innerste Wahrheit tiefer auf als die natürliche Erscheinungsform selbst es vermag. Darüber hinaus aber ist die Vereinfachung bis zu einer solchen Allgemeinheit des Sinnbezugs gesteigert, daß man sich dieses Haupt, gleich den Idolen der Osterinsel, als überlebensgroßes Weihebild in offener Landschaft aufgestellt denken könnte.

Jene Entrückung ins Symbolische, die den meisten Arbeiten Baums eine sakrale Funktion zu geben scheint, ist selbst noch in einem so wirklichkeitsnahen, schlichten, innig-frischen Kinderbildnis wie der „Renate" (1946) ein wenig zu spüren. Die fließende Vertikale des Kopftuches gibt dem Ganzen Geschlossenheit und Würde, alles Detail geht in der Großform auf. Und doch ist hier das Leben ganz unmittelbar gespiegelt. Ein fremdes Kind kommt mit einer Bestellung ins Atelier. Den Künstler rührt das unschuldige Leuchten auf diesem Gesicht. Er geht sofort ans Werk, den Eindruck unverlierbar festzuhalten.

Eine bedeutende Rolle spielt im Schaffen Baums die Liebe zum Tier. Aber jedesmal geht das Ergebnis der Gestaltung weit über die Grenzen des Themas hinaus. In demselben Grade wie die abbildende Tendenz sich der urbildenden Formkraft unterordnet, erhalten die Formen ein eigengesetzliches Leben und bedeuten etwas völlig anderes als das Tier in seiner natürlichen Umgebung. So erschöpft sich der Sinn des rundplastisch gestalteten Holzstammes, der so eindringlich an eine Katze erinnert, nicht darin, daß er von einer Katze erzählt (1934). Die charakteristischen Formen des Tieres sind dem Wuchse edlen Holzes einverleibt, dessen Fasern das Schnittmesser nachging und von dessen Maserung es sich leiten ließ. Eine Säule ist entstanden, der Kopf zum Kapitell geworden, Nase, Ohren, Augenschlitze sind ornamentale Glieder mit tektonischen Funktionen. Eine Gedenksäule, ein Mahnmal, Totempfeiler, Katzenfetisch. Und doch kann man der großen Miez richtig über den Buckel streichen, und sie kneift die Augen zu vor Behagen.

Diese Doppeldeutigkeit zwischen Lebensnähe und sinnbildhafter Entrückung, die den bildhauerischen Stil Baums kennzeichnet, tritt nirgends überzeugender hervor als in dem Kalksteinblock, den der Meißel zum Gleichnis eines Elefanten machte (1946). Auch hier hat die Monumentalität der Wirkung nichts mit dem äußeren Format zu tun: die Höhe beträgt kaum eine normale Armlänge. Es ist die sechste und bisher letzte Fassung des Themas: unter allen Tieren gehört die Zuneigung des Bildhauers in bevorzugter Weise diesem urtümlichsten und mächtigsten. Kein Ebenbild entstand, sondern ein heiliger Stein, dem Elefantengott geweiht. Scharf im Profil von links kommt der Charakter der Stele, des Kultbildes, am reinsten heraus. Nicht erst der Stoßzahn, der an Kämpfe im Urwald und niederbrechende Bäume denken läßt, bewirkt den Eindruck des Drohenden und Wehrhaften: schon die Steilform des Ganzen schließt sich vor uns wie zu einem Sturmbock zusammen. Die andere, wirklichkeitsnähere Seite vergegenwärtigt den gutmütigen Elefanten unserer Kindheit, den wir im Tierpark besuchten. Mit dem Rüssel hält er ein Etwas an sich, plastische Arabeske in schwingend verschliffener Höhlung, eine kleine Gestalt, die die Großform

wiederholt, geborgen in mütterlicher Schattenmulde. Kein Zweifel, es ist ein kleiner Elefant! Die Überraschung dieses Erratens hätte keine naturalistische Ausführung bieten können. Wie begreiflich ist es aber auch, daß dieses ganz aus der „Mater" des Materials heraus geborene Werk sich als ein Symbol der Mütterlichkeit zu erkennen gibt!

Allerdings kann die Materie aus sich allein niemals Kunst werden. Erst der zeugende Geist weckt aus ihrem Schoß das Monument. Das Wort Monumentum, nun hat es seine volle, seine ursprüngliche Bedeutung — von monere, mahnen, erinnern, verkünden: Sinngestalt. Vor allem aber allseitiges plastisches Kunstwerk, das sich im Raum entfaltet und, indem es Raum gestaltet, sich zugleich in der Zeit erfüllt — ganz wie ein Werk der Architektur, das sich auch erst im Wandel der Ansichten unseren staunend verhaltenen Schritten erschließt.

Kurt Leonhard

OTTO BAUM, SCHAUENDER

OTTO BAUM, RENATE

DIE OLYMPISCHEN SPIELE DER EUROPÄISCHEN MALEREI

Die XXIV. Biennale in Venedig scheint uns so wichtig zu sein, daß wir die knappe Übersicht von Peifer Watenphul im Heft 8 durch einen ausführlichen Bericht unseres Mitarbeiters Egon Vietta ergänzen.

Die diesjährige Biennale in Venedig, das heißt die in Abständen von zwei Jahren wiederholte Ausstellung der modernen Malerei in Venedig, eine Gründung aus dem Jahre 1895, folgt dem zweiten Weltkrieg. Hinter ihr liegen die ersten, gewaltigen Ruinenstädte von Zentraleuropa. Im althellenischen Peloponnes wurde die Kriegsfackel gelöscht, wenn der olympische Wettstreit begann. So webt auch ein Schimmer des PACE, PACE, PACE, das Rathenau den europäischen Völkern zugerufen hat, als der erste Weltkrieg beendet war, um die venezianischen „Schatzhäuser" der europäischen Stämme, die wie die delphischen Weihgaben aufgereiht sind. Gleichwohl hat in dem Wettgesang der Formen und Farben die Enttäuschung nicht gefehlt. Die UdSSR scheint den ideologischen Kampf auch auf die Künste übertragen zu haben — ihr Pavillon war geschlossen, obwohl eine Einladung ergangen war. Spanien war, wie es heißt, durch bürokratische Schwierigkeiten an der Teilnahme verhindert, und damit in dem Concerto grosso der europäischen Malerei nicht die Gegenstimme fehle, hat der neben Carrà bedeutendste italienische Maler Giorgio de Chirico die Ouvertüre mit einem Mißklang gestört: Giorgio de Chirico, jetzt der Thersites der italienischen Moderne, hat die Kommissionen der Klüngelwirtschaft bezichtigt und eine Schadensersatzklage von mehreren Millionen Lire geltend gemacht. Er hat gegen die Moderne gewettert, die er selbst im ersten Weltkrieg heraufgeführt und durch sein surrealistisches Sehbild bereichert hat. Er hat sich zum Wortführer des Massengeschmacks gemacht, so daß, wie im neunzehnten Jahrhundert, wieder Masse gegen Elite steht, ein Prozeß, den schon einmal die Elite gewonnen hat: ist doch der impressionistische Pavillon, den die Biennale der Initiative von Roberto Longhi verdankt, im letzten Jahrhundert genau so angepöbelt und bespien worden wie es Giorgio de Chirico mit seinem Frühwerk und den Meisterjahren seines Schaffens getan hat.

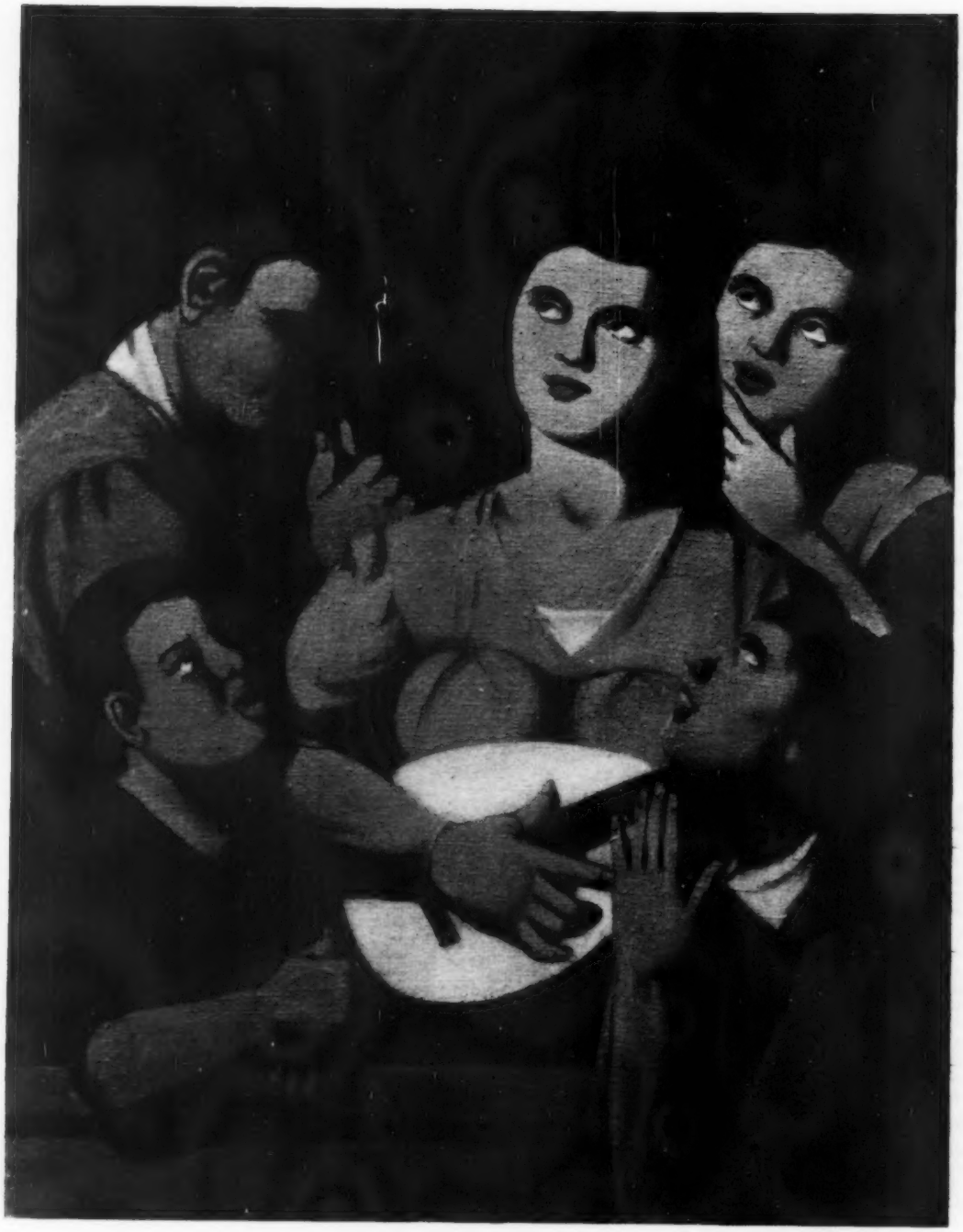
Was kein Kritiker de Chirico verzeiht, muß dem Besucher der Biennale nachgesehen werden, denn es ist, als sei das zerfurchte und zerarbeitete Gesicht von Europa von seinen Masken befreit und mit all seinen Widersprüchen bloßgestellt, als sei eine Walpurgisnacht moderner Stilformen entfesselt worden. Kaum einer internationalen Ausstellung ist es bisher gelungen, derart erschöpfend das stilistische Chaos zu beschwören, das hier wie ein wildbewegtes, grandioses Panorama von Möglichkeiten entrollt wird. Man mag dazu stehen, wie man will: Das Ergebnis dieser letzten fünfzig Jahre europäischer Malerei und Plastik ist der Ausbruch eines Vulkans, der durch die überstürzte Entwicklung der Kriegstechnik und die Zerstörungsorgien, die über Europa hinweggebraust sind, den düsteren Hintergrund einer Hieronymus-Bosch-Epoche erhält.

•

Sachliches und Zahlen

Eine Kommission von fünf bedeutenden italienischen Künstlern, darunter Carrà, Morandi, Marini und Casorati, die besten Kritiker wie Rodolfo Pallucchini und Lionelli Venturi waren in der Ausstellungskommission vertreten, die seit 1947 an der Wiedereröffnung der Biennale gearbeitet hat. Allein an 407 italienische Künstler waren Einladungen ergangen, 224 wurden ausgewählt. Einzelkommissionen waren mit Sonderausstellungen von Italienern befaßt, die diesmal De Pisis, Maccari, Mafai und Campigli gewidmet waren. Elf Künstlern wurden kleinere Ausstellungskollektionen zugestanden. Ein Blick in den Katalog und seine sorgfältige Essayistik genügt, um diese verantwortungsvolle Bereitschaft nach dem Zusammenbruch des europäischen Gewaltregimes zu ermessen. Ein Gremium von Spezialisten und schöpferischen Künstlern hat die Gedächtnisausstellung für den italienischen Plastiker Arturo Martini (1889 bis 1947) ausgesucht, Carlo Carrà, selbst ein Meister des Pinsels, hat die Ausstellung des so ganz anders gearteten Massimo Campigli übernommen, der vorzügliche Kunsthistoriker Rodolfo Pallucchini hat sich dem Impressionisten De Pisis verschrieben, dem verstorbenen Gino Rossi (1884 bis 1947) war ein Saal geweiht, kurz, es ist echte Schicksalsgemeinschaft, die sich hier bewährt und nur — den Zorn des selbstmörderischen de Chirico herausgefordert hat. Der wichtigste Anlaß zu diesem Zorn ist die an sich einzigartige Sonderschau der sogenannten „Pittura metafisica" (1910 bis 1920) gewesen, auf der auch de Chirico, als der Begründer der metaphysischen Malerei, vertreten sein mußte. Es ist gegen seinen Willen geschehen. Er hat diese Periode seines Lebenswerkes widerrufen. Aber nirgends zeigt sich deutlicher als hier, daß die Kunst sich von ihrem Schöpfer löst und ein Eigenleben führt. Der Widerruf ist der Protest eines alternden Mannes, der verzweifelt in die Vergangenheit der Tizian, Tintoretto und Veronese zurückflüchtet, während der Sturm, den er mitgesät hat, längst den zivilisierten Erdball ergriffen hat. Die Geschichte kennt keinen Widerruf. Er wird zur privaten Tragödie, die in die Lebensbeschreibungen eines Plutarch oder Vasari eingeheftet werden mag. Giorgio de Chirico kann gewiß sein, daß ihm Tausende beipflichten, die den Uffizien von Florenz, der Galerie Liechtenstein, die in Luzern gezeigt wird, oder der Münchner Pinakothek den Vorzug geben. Das Faktum, daß in den Pavillons von mehr als zehn Nationen (u. a. Österreich, Belgien, Tschechoslowakei, Dänemark, Ägypten, Frankreich, England, Holland, Polen, USA, Schweiz und Ungarn — Deutschland) das jahrhundertealte Sehbild zerbrochen und durch beklemmende Gesichte ersetzt ist, wird dadurch nicht aus der Welt geschafft. Das internationale Forum wurde ebenfalls durch Sonderausstellungen gegliedert: Chagall, Kokoschka und Picasso sind neben Klee als Ecksteine herausgehoben. Die Deutschen sind durch eine unterrichtende Sonderkollektion von Hanfstaengl wieder eingeführt. Schließlich ist in der amerikanischen Sammlung von Peggy Guggenheim das verwirrende Stilgemisch auf den Höhepunkt gesteigert. Für den aber, der nicht ein Handbuch der modernen Kunst im Kopf trägt, ist die lexikographische Bilderpracht ein Nachtmar: Sie ist ja nicht, wie die Pinakotheken der alten Malerei, durch die Kunstgeschichte geordnet, gesichtet, gewertet, sondern die „Kritik der reinen Urteilskraft" ist dem Betrachter anvertraut. Er kann die Ausstellung in Bausch und Bogen verwerfen und in die Accademia delle belle arti von Venedig oder in die Scuola di San Rocco mit den imposanten Tintorettos fliehn. Er kann enzyklopädisch Stellung nehmen. Er kann sich Künstler

ARTURO MARTINI, GARE INVERNALI



POMPEO BORRA, DAS KONZERT

aussuchen, die seinem Geschmack zusagen. Für uns besagt diese Fülle mehr. Es ist ein Stück europäischer Kulturgeschichte. Es ist der Hohlspiegel der Gegenwart. Sie ist nicht weniger üppig und vielfältig wie das Kaleidoskop der Kulte im späten Rom. Wer wird der Chrestos sein, der Gesalbte, der dem hundertfach zerspaltenen und zersplitterten Bild die verlorene Einheit wieder schenkt?

*

Die französischen Impressionisten

Der Pavillon der französischen Impressionisten, dem das Gegenstück mangelt, die deutsch-nordischen Expressionisten oder der verinnerlichte, daher expressive Impressionismus, ist einer der wenigen, über den sich heute Ost und West einig sind. Raymond Cogniat erinnert in seinem Vorwort daran, daß der Pariser Journalist Leroi den Begriff von Monets „Impression, soleil levant" hergeleitet hat, als 1874 beim Photographen Nadar in Paris die neuen Maler ausgestellt wurden. Heute ist diese bitter umkämpfte Kunstrichtung in die Geschichte der Malerei eingegangen. Damit ist keineswegs garantiert, daß sie nicht morgen (wie einst Rembrandt oder die Antike) vergessen oder durch eine völlig veränderte Lebensanschauung verdrängt wird. Die vorbehaltlose Schönheit der Monet, Pissarro oder Sisley setzt für den, der sein Auge geschärft hat, Staub an. Seltsam, daß Cézanne immer jugendlicher, Renoir immer schwelgerischer, Seurat immer interessanter zurückkehrt. Der Pavillon, der noch ganz in die Gegenwart gehört und von Hunderten kleiner Talente auf der Biennale nachgeahmt ist, ist bereits Geschichte. Was uns heute überrascht, ist nicht die technische Bravour, sondern die vorbehaltlose Entgöttlichung des Bilds, dies rückhaltlose Bekenntnis zum Diesseits, als sei erst hier, 400 Jahre nach Raphael, die Konsequenz des Humanismus vollstreckt. Man muß sich darüber klar sein, daß dieser Schritt in Europa definitiv ist. Alles, was gefolgt ist, von Cézanne bis Paul Klee und Picasso, von Renoir bis Kokoschka, von Seurat bis zum metaphysischen Chirico oder Severini, verharrt auf dieser Bewußtseinsebene. Darum bildet diese so geschlossene Epoche der europäischen Malerei den Auftakt zu einer neuen, uns noch verborgenen Lebensanschauung. Die Versuche, das Monopol des Diesseits zu brechen, haben nicht zu einer neuen metaphysischen Konzentration geführt, die auch nur halbwegs an den Markusdom und seine Mosaiken heranreichte, sondern zum magisch-gespenstischen Zweifel der Surrealisten. Die moderne Metaphysik muß bei Max Ernst, Edgar Ende, Delvaux (Belgien) oder — Scipione studiert werden.
Es ist eine Metaphysik ohne Gott.

*

Pittura metafisica: Carrà, Morandi und de Chirico

Es war klug, in dieser immerhin italienischen Veranstaltung die „Pittura metafisica" der Zehner- und Zwanzigerjahre aus der Vergessenheit herauszuholen. Außer Morandi, dessen Originalität bezweifelt werden kann, soweit es sich um die „metaphysische" Problemstellung handelt, haben die Meister der Pittura metafisica, Carrà und de Chirico, die Sturm- und Drangperiode dieses Jahrzehnts überwunden. Wir aber fragen uns, was die mathematischen Raumprobleme, die primitiven Geometrien, die Vereinfachungen Carràs nach dem Futurismus zu bedeuten haben. Wir forschen nach dem Grund, warum de Chirico 1911 in Paris romantische Stimmungsträume braut, 1917 die „Piazza Italia" malt, die wie eine Spielzeugschachtel wirkt, warum er kitschige Landschaften in abstrakte Geometrien hineinkomponiert, was der geheimnisvoll fliehende Raum zu besagen hat, auf dem seine unruhige Muse, die Modellpuppe des modernen Gehirns, wie eine geometrische Spielerei Leonardos erscheint? Offenbar hat diese Künstler damals ein Problem erregt, das später zwanglos in ihrer Malerei aufgesogen wurde: die Konstruktion. Es sind poetische Mathematiker. Selbst die Flaschenbatterien Morandis, in denen er alle Farbnüancen verspundet hat, sind Mathematik. Nicht umsonst lernt Carrà von Giotto. Das Licht der Impressionisten wird entmachtet. Wir haben uns daran gewöhnt, Picasso oder Kandinsky als die revolutionären Umbruchstheoretiker zu feiern. Die Mathematik dieser modernen Italiener ist nicht weniger fesselnd. Was ist aber das Neue? Die Theorie, die Gino Severini in Italien am ausgiebigsten gepflegt hat? Ihre lineare, präzise Bildtechnik, in der das statische Element über die Dynamik des Futuristen Boccioni siegt? Zweifellos ist es eine eigentümliche Wendung der wesentlichen modernen Italiener, zu denen man auch Casorati und vor allem Massimo Campigli rechnen muß, zur alten, klassischen Statik. Die Bewegtheit des Futurismus entspricht nicht der italienischen Tradition. Die Wende verzaubert bei de Chirico das Bild zum Rätsel, aus dem eine verborgene, mit sich zerfallene metaphysische Traumwelt ans Tageslicht steigt. Die europäische Seele krankt an einem mysteriösen Heimweh. Nicht zufällig fühlt sich Carrà zu Romantikern wie Schrimpf hingezogen. Das Bild entdeckt eine neue Dimension, die dem Impressionismus unbekannt ist: Die Frage.

*

Massimo Campigli

Nicht ganz zu Unrecht hat de Chirico die Auswahl seiner metaphysischen Bilder gerügt. Sie läßt qualitativ zu wünschen übrig, während es Carrà in der Tat gelungen ist, dem internationalen Publikum einen Begriff von dem 1895 in Florenz geborenen Massimo Campigli zu geben. Campigli hat lange Jahre in Paris gelebt. Erstaunlicherweise ist er dort an seinem Weg nicht irre geworden. Denn sein Verhältnis zur etruskischen, ägyptischen oder minoischen Wandmalerei ist durch die Berührung mit der französischen Psychologie nicht beirrt worden. Aus dem Kubismus hat er jenen unverwechselbaren Stil entwickelt, der die Figur zu einem koketten, fast manierierten Mannequin versteift. Er weiß mit dem neuen, konstruktiven Formbegriff Massenszenen, Theater-, Schiffs- oder Konzertpublikum wie in einer neuen Notenschrift festzuhalten. Kurz, er hat die Formel gefunden, um die Epoche zu illustrieren, ohne an farblichem oder kompositorischem Reiz zu verlieren.
Die Aufteilung der Fläche hat Mario Sironi, der die Biennale leider nicht beschickt hat, nicht minder elegant gelöst. Der Theoretiker der Wandmalerei, Achille Funi, fehlt ebenfalls auf dieser Biennale. Die Wand ist eigentlich das verborgene Thema all dieser modernen Italiener und nicht mehr das Tafelbild. Das geschieht bei Campigli mit der Souveränität der pompejanischen Wandmaler. Er macht ihre Erkenntnisse der modernen Abstraktion zugänglich. Er weiß, wie die besten Modernen, um die Schwäche des naturalistischen Motivs: daß es in der Aussage zu gründlich ist und nicht gelernt hat, zu verschweigen. Der Verzicht auf die Obertöne ist das Geheimnis der Musik — wenn alle Töne mitangeschlagen werden, wird nicht ein MEHR, sondern nur die — Banalität herausgelockt. Campigli ist der Rückzug auf Stil, Form und Verhaltenheit. Er trifft sich darin mit dem Berner Paul Klee, den die Berner Sammler in einer aparten Kollektion zur Verfügung gestellt haben. Beide schauen gleichsam durchs

Bild hindurch. Aber sie schauen mit den Mitteln des Bilds, anders als die Surrealisten, die im Grunde gewiegte Arrangeure der Wirklichkeit, Verblüffungstechniker geblieben sind. In einem sind sich aber diese Maler einig: daß unser Auge umerzogen, für eine neue Schau geweckt werden muß. Das Seltsame ist nur, daß ihnen selbst der metaphysische Grund dieser Schau verborgen ist.

*

Die italienische Moderne

Jeder Landesquerschnitt belastet den Betrachter mit der Serienproduktion von Talenten, bei denen im Grunde nichts Wesentliches geschieht. Sie bewegen sich mehr oder minder gewandt in den Bahnen, die von den Größeren vorgezeichnet sind. Dennoch gibt diese Fülle Anlaß, eingewurzelte Werturteile zu revidieren.
So zeigt sich, daß Filippo de Pisis, dessen Technik weit mehr an Magnasco als an Monet erinnert, mit zunehmender Reife die Farbwerte verfeinert und in den besten Landschaften selbst Arturo Tosi, den stimmungsvollsten italienischen Landschafter, überflügelt hat. Ein Gewinn bedeutet die Gedächtnisausstellung von Gino Rossi: Dieser 1884 geborene Venezianer ist 1947 — gleichzeitig mit Martini — gestorben. Es ist verblüffend, wie sich dieser Maler aus einem handfesten Naturalismus zu Cézanne, am Ende zur Abstraktion einer farblichen „Composizione" vertieft hat. Gediegener Impressionismus bleibt Italico Braß (1870—1943). Giovanni Colacicchi (geb. 1900 in Florenz) variiert die „Valori plastici" originaler als sein Märtyrer ahnen läßt: Er verdient, aus der Menge herausgehoben zu werden. Ugo Bernasconi, Giuseppe Montanari, Raffaele de Grada — ein Beispiel für die italienischen Vivins des zwanzigsten Jahrhunderts —, Bartolo Battiato, das Aquarell Cancians, Camillo Rho, Mario Pozzati sind Namen, die im Streifzug durch das Labyrinth aufgefangen werden. Der Einfallsreichtum Usellinis hält mit seiner malerischen Begabung nicht Schritt. Cesare Breveglieri (1902—1948) belebt die primitive Welt Henri Rousseaus mit verschmitztem Humor. Ottone Rosai, der einmal durch seine erzählerisch-psychologische Begabung Aufsehen erregt hatte, enttäuscht. Da ist kein Weg, der zu neuen Ufern führt. Selbst der späte Carrá ist mit der geringen Auswahl nicht allzuglücklich repräsentiert. Virgilio Guidi besitzt farbliches Raffinement, bleibt aber monoman, einseitig. Pio Semeghini ist ein Beispiel für das, was der moderne Italiener besitzt: Feinheit, Delikatesse, aber die Kraft, die innere und gestalterische Fülle ist in malerische Aperitifs aufgelöst. Wieder entzückt Giorgio de Chirico mit einer Lithographienfolge, in der die Pranke des Löwen spürbar ist. Carlo Levi, berühmt durch sein Buch: „Christus kam nur bis Eboli", ist ein begabterer Schriftsteller als Maler. Aufmerksamkeit verdient der Einfallsreichtum Vivianis. Felice Casorati überrascht mit merkwürdigen Maskeraden, Schreckfiguren, in denen seine farbliche Qualität, sein Formensinn voll bestätigt sind. Ein großer Wurf ist das freilich nicht. Pompeo Borra ist steril geworden. Die Farben Luigi Bartolinis prägen sich ein (wie auch Levi ein vulkanisches Temperament ist), doch all diese Namen verblassen vor dem ungewöhnlichen, sachlich romantischen Reiz Luigi Bonichis, genannt Scipione (1904—1933). Erst jetzt offenbart sich, daß hier eins der eigenwilligsten Talente der italienischen Moderne vor der Zeit hingegangen ist. Scipione verbirgt sich hinter seinem brennend-mysteriösen Rot, in das sein Kardinal, sein visionäres Rom, sein Colosseum, sein Ungaretti getaucht ist. Er ist dem Berliner Heldt verwandt, aber ursprünglicher in den farblichen Valeurs, und obschon er ein Romantiker der Stadt Rom und ihrer vatikanischen Aura scheint, ist er weit mehr: er hat das doppelte Gesicht besessen, hat gewußt, daß die Dämonie der Vergangenheit in unsere Zeit hineinwirkt. Für die Entwicklung Scipiones hat Mario Mafai eine wichtige Rolle gespielt, dem eine Mostra Personale konzediert wurde. Amüsant ist, wie der italienische Toulouse Lautrec, Mino Maccari, sein psychologisches Skizzenbuch gefüllt hat.

Man hat die abstrakte Moderne, zumal Magnelli und Guttuso, Soldati und Renato Birolli, Vitorio, von dieser Heerschau abgetrennt und als Eigenwert behandelt. Dagegen sind die entscheidenden Bildhauer, wie Marino Marini, der erst 1947 verstorbene Arturo Martini und Giacomo Manzù mit Recht in die vorwiegend noch gegenständlich-naturalistische Malerei eingeordnet. Es gibt bei Manzù ausgezeichnete Plastiken, wie die „Sitzende", aber er erreicht nicht die formale Überlegenheit Marinis, der nach Martinis Tod das Erbe der Führerschaft angetreten hat. Der Verlust Martinis besagt für die italienische Moderne ungeheuer viel. Mit Recht eröffnet sein Gedächtnissaal den Pavillon. Martini hat Traum und Wirklichkeit, kühnste Bewegung und hemmungslose Passion aus sich herausgeschleudert, ohne seinen Stil zu kontrollieren. Er ist Barlach am nächsten gekommen. Seine schwimmenden, fliegenden Figuren stellen die plastischen Grundregeln im wörtlichsten Sinn auf den Kopf. Er soll ein Buch hinterlassen haben, in dem er die ganze bisherige Plastik angreift. Aber seine Freunde haben es nicht veröffentlicht, um nicht auch diesen Großen bloßzustellen — wie Giorgio de Chirico gegen sich selbst gewütet hat.

*

Picasso eröffnet den Reigen der Abstrakten

Der Ausstellungssaal, der Pablo Picasso reserviert ist, ist keineswegs der beste und besitzt bei weitem nicht die Vollständigkeit seines barocken Gegenspielers Oskar Kokoschka. Dennoch ist dieser Saal spürbar der imaginäre Beziehungspunkt, auf den das Koordinatensystem der Biennale ausgerichtet ist. Hier wird deutlich, wo der moderne, glaubenslose Europäer seine letzten Werte vermutet. Eingebettet in die zerrissene, alpine Landschaft der modernen Stilgeschichte, verliert der fast schon verwitterte Parnaß Picassos an Gewicht. Man ahnt, daß sich um Picasso die Legende gebildet hat, die das zerfurchte Antlitz seines Urhebers weit über seine Wirklichkeit hinaufgesteigert hat. In einer Bilderfolge, die die Kreuzwegstationen der europäischen Experimentalmalerei in ein paar Knotenpunkten festhält, wird diese sagenumwobene Persönlichkeit skizziert. Jemand hat einmal behauptet, daß Picasso in Wahrheit gar nicht existiere, sondern ein mythischer Begriff geworden sei. Bekanntlich hat Picasso nach der Deformierungsperiode des Guernicabilds eine arkadische Periode durchlaufen, in der die Idyllen von Antibes entstanden sind. Lassen wir alle Malerei einmal beiseite: was sich hier vollzieht, ist ein zutiefst menschliches Ereignis. Wie die Verzweiflung über den Menschen das Bild in verkrampfte Spannung zersetzt, wie das Entsetzen über den Mörder Mensch in der Katze, die ihr Opfer vernichtet, herausgeschrien ist, ist so erschütternd wie der enttäuschte europäische Humanismus. Die Flucht nach Antibes, in dem es wieder Satyrn und Hirten gibt, ist die Flucht des Horaz aus dem römischen Bürgerkrieg, ist die virgilische Ekloge nach der sullanischen Massenexekution, ist der Abgesang eines unsäglich leidenden Jahrhunderts.
Paul Klee ist nicht derselbe Dramatiker wie Picasso, er

verinnerlicht sich in seinen Träumen. Sie sind als Farbteppiche, als Linienwälder oder Strichvisionen, die wie elektrische Drähte aufleuchten, über die Fläche hingesungen. Die reine Abstraktion von Alberto Magnelli (geboren in Florenz 1888), überzeugend im wuchtigen, konstruktiven Zugriff. oder des weit weniger abgeklärten Guttuso (geb. 1912 in Palermo), des Plastikers Alberto Viani (geb. 1906 in Venedig), der Hans Arp nacheifert, behauptet sich gegen diese Großen durch die Reinheit der Idee, nicht durch die Weite des Horizonts.
Dasselbe gilt von Cagli und dem allzu auflösungsbereiten Lucio Fontana.

Das einzige Gegengewicht wäre Willi Baumeister, der durch seinen EIDOS III würdig unter den deutschen Malern vertreten ist — die prähistorische Form der abstrakten Vision. Er wird unterstützt durch Henry Moore, der den englischen Pavillon beherrscht, durch Georges Braque, der in Paris neben Matisse erheblich an Bedeutung verloren hat, und die Abstrakten der Sammlung Peggy Guggenheim wie Kandinsky, Calder, Leger, Lissitzky, Lipchitz, Juan Gris, Giacometti, Antoine Pevsner, Joan Miro, Mondrian, Francis Picabia, Jackson Pollock, Vordemberge-Gildewart, Ozenfant, Tangerloo.

Stellt man diese, vom naturalistischen Motiv befreite Malerei dem Triumph des naturalistischen Motivs im Surrealismus der Max Ernst, Yves Tanguy, Delvaux gegenüber (Sammlung Guggenheim, wie in dieser Sammlung überhaupt sämtliche Namen der jüngsten Moderne vertreten sind, wenn auch keineswegs in typischen oder ausgesuchten Werken), dann begegnen sich die beiden Seelenkontinente des heutigen Menschen: hier die Angst, das Grauen, die unterbewußte Dämonie des Gegenwartseuropäers, dort die spirituelle Verklärung oder Loslösung von jederlei Materie. Der Mensch, der leidet (Picasso) oder träumt (Klee), steht mitteninnen — und es ist kein Gott, der diese Torsen zusammenstückt.

*

Oskar Kokoschka

Der 1886 in Pöchlarn geborene Österreicher hat in einem turbulenten Gemälde den „Anschluß" seiner Heimat geschildert: wie hier die Farbenorgie des letzten Barock zum Fanal gegen die europäische Brutalität aufgerufen wird, wie sich in diesen Farbgeschmeiden die flammenden Heiligen von Melck oder die Wiener Hofburg erneuern, ist so tragisch wie die Wortmusik von Trakl oder die wehmütige Abschiedsrede, die Hugo von Hofmannsthal dem Donaureich gesungen hat. Kokoschka ist nicht der Eckstein der modernen Malerei, als der er sich wähnt, er ist ein Ende, und wer wüßte nicht aus der venezianischen Malerei, was die scheidende Welt dem Menschen mitzuteilen hat: Picasso zerschlägt im Zorn das Bild des Menschen, der sich nicht bewährt hat. Kokoschka ruft es in strömenden Farbgedichten auf die Leinwand. Wer hier nicht fühlt, daß es auch in der Malerei eine Grenze gibt, in der nicht mehr die Kunstgeschichte, sondern die Geistesgeschichte, der Mensch allein das Wort führt, tastet am wirklichen Ereignis der echten und großen Kunst vorbei — ins Leere. Kokoschka hat nicht den waghalsigen Stilbruch von de Chirico durchlitten, der sich am Ende seiner Tage in die Vergangenheit retten will, aber im Schatten der Vergangenheit ist auch seine Kunst geborgen. Wird sie tragfähig genug sein, um diese gleitende Welt zu festigen und neu zu ordnen?

Die Nationen

Die Biennale hat eine noble Lösung gefunden, um die deutsche staatspolitische Frage aus dem Weg zu räumen. Da Deutschland noch nicht als Staat konstituiert ist, hat man einfach die „Tedeschi" in einer kleinen Musterkollektion zu Worte kommen lassen, die von Hanfstaengl zusammengestellt wurde. Hanfstaengl hat ohne Zweifel eine glückliche Hand bewiesen. Er hat die Diagonale zwischen dem expressiven Ausdruck der Hofer, Heckel, Gilles, Pechstein, Schlichter, Schmidt-Rottluff und der reinen Abstraktion Baumeisters und Nays gesucht, wobei das skurrile Element der Münchner wie Coester, Ende, Richard Ott, Ernst Geitlinger und der Berliner Trökes und Zimmermann geschickt einbezogen war. Auch die südwestdeutsche Symbolik Hans Kuhns war als konstruktives Element aufgenommen — ein flüchtiger, aber instruktiver Querschnitt durch das Nachkriegsdeutschland. Die deutsche Gruppe muß zudem um die Auslandsdeutschen erweitert werden. Der Hamburger Bargheer, der in Ischia lebt, hat im Süden das Aquarell kühner und unbedingter entwickelt. Da auch Ludwig Großmann, Adolf Hartmann, Maria Caspar-Filser und Heinrich Ehmsen vertreten sind, ergibt sich ein beachtliches Gesamtbild der Deutschen: aber kein wirklicher Kontrapunkt zu den Franzosen, die Georges Braque, Georges Rouault, dessen Größe jetzt die Züricher Gesamtausstellung dargetan hat, Marc Chagall — zumal sein zeichnerisches Werk —, Aristide Maillol, Zadkine, Henri Laurens, Leon Gischia ins Feld geschickt haben. Diese Hauptleute werden durch ein agiles Fußvolk unterstützt — und im Hintergrund leuchtet der glanzvolle impressionistische Pavillon, dem nur eine Gesamtausstellung von Beckmann sowie Einzelausstellungen von Werner Gilles oder Baumeister, um einige Beispiele zu nennen, die Waage gehalten hätten. England hat seine Akzente durch zwei Namen gesetzt: Henry Moore (geb. 1898) und Joseph M. W. Turner (1775 bis 1851). Ein gewagtes und adliges Unterfangen zugleich, den wichtigsten englischen Aquarellisten dem abstraktklobigen Henry Moore gegenüberzustellen. Aber man darf Moore nicht nur von seiner Plastik her beurteilen. Seine großartigen Skizzenbücher sprechen eine nicht weniger beredte, wenn nicht die entscheidende Sprache: Moore ist in den keck und bindungslos hingeworfenen Skizzen der Erbe der englischen Romantik — und auch hier offenbart sich, daß durch die modernste Maske immer wieder die Tradition durchschlägt, was ja auch für den deutschen Expressionismus im Verhältnis zum Mittelalter gilt.
Die Österreicher, die ihren stärksten Exponenten, Kokoschka, aus den Nationen herausgelöst und über die Nationen gestellt haben, beschränken sich auf zwei Persönlichkeiten: Egon Schiele (1890—1918), der mit seiner zwischen Verismus und Stilisierung vermittelnden Weise vor dem Anspruch dieser Biennale nicht behauptet werden kann, und der Bildhauer Fritz Wotruba, der mit einem eminenten Gefühl für die Wucht des Steinblocks begabt ist, wenn er auch nicht zu so verwegenen Ergebnissen wie der preisgekrönte Italiener Alberto Viani (Mantua, geb. 1906) vorprescht.
Der belgische Pavillon steht unter den kleineren Ländern an der Spitze: seine Spannweite reicht von der fesselnden Mystik Paul Delvaux (geb. 1897 in Antheit) bis zum quadratischen Bauernstil Gustave de Smets, zur vitalen Farbverschwendung Constant Permekes. Er ist durch eine erlesene Kollektion James Ensors ausgezeichnet. Dem hat das nachbarliche Holland kein gleich prononciertes Gesicht entgegenzustellen (Voskuyl, Lex Horn, Kees Andrea, Jaap Min, Elenbaas). Dänemark behauptet sich durch den eigen-

willig-dekorativen Egill Jacobsen (geb. 1910 in Kopenhagen), wie überhaupt dieser Pavillon Kultur verrät. Die Schweiz hat in René Auberjonois ihren überzeugendsten Repräsentanten, in dem die französische Farbkultur fortlebt, vorgeschickt, während eine immerhin so interessante Gruppe wie die Züricher Allianz mit dem Abstrakten Leuppi bedauerlicherweise außer acht gelassen ist. Israel und Ägypten hatten sich mit stilistisch unausgesprochenen Exponenten beteiligt. Die Vereinigten Staaten sind erst später mit einer Mustersammlung zur Biennale gestoßen und waren anfänglich lediglich durch die Stücke vertreten, die von Peggy Guggenheim erworben wurden.
Die Tschechoslowakei hat es verstanden, im Ostblock ihr eigenes Gesicht zu wahren, während die Pavillons der Polen und Ungarn diesmal gegenüber den früheren Biennaleausstellungen erheblich abgefallen sind. Die Tschechen besitzen in Emil Filla, Josef Lada, Vojtech Tittelbach und Josef Broz charakteristische Kräfte, in denen eine eigene, fast mystische Ausdruckskraft der Farbe vibriert. Polen hat Jan Cybis und Titus Czyzewski ins Treffen geführt: aber ihre Sache mußte vor diesem oszillierenden, aus der europäischen Tiefenpsychologie schöpfenden Forum verlorengehn. Es ist die Bildkultur von gestern.
Der Ausstellung ist schließlich die nicht gerade überraschende, aber informative Kunstgewerbeschau Venezianer Keramiken und Stoffe usw. angegliedert.

*

Die europäische Einheit

Ein beinahe schicksalhafter Zufall hat es gewollt, daß dank der Verspätung der Amerikaner die beiden Weltmächte, die Vereinigten Staaten und Rußland, aus dem Galakonzert der europäischen Künstlerschaft ausgeschlossen waren. Jeder weiß, daß Europa heute in der Kultur seine letzten, weltgültigen Karten ausspielt. Ebenso gewiß sind die Kreuz- und Querfäden über die winzige Landzunge Europa geflochten, als sei es in seiner beängstigenden Zerrissenheit eine olympische Einheit, in der um die Siegespalme, den Lorbeer des Apoll gerungen wird. Die Biennale hat den Lorbeer verteilt, und de Chirico ist auch hier nicht müßig gewesen, die generöse Preisvergebung Italiens anzugreifen. Aber man hat es wirklich verstanden, die entscheidenden Akzente durch den Lorbeer zu unterstreichen. Dabei hat das zwanzigste über das neunzehnte Jahrhundert gesiegt. Und in der Tat, ist die Ehrfurcht, der Ernst, die Bescheidenheit, mit der die heute Großen wie Paul Klee, Picasso oder Chagall um den GLAUBEN AN DIE MENSCHEN gekämpft haben, nicht die hinreißendste Abschiedssinfonie dieses ausgebluteten Kontinents? Man bedenke, daß Berlin, vor zwanzig Jahren eine Metropole aller Stilverstrebungen, nur noch eine Schattenexistenz führt, daß der Pariser Salon von unterirdischen Explosionen unterhöhlt ist, daß England, heute Träger der schönsten Lyrik des Erdballs, die letzte, abendländische Position verteidigt: da will die Bilderfülle mehr als nur die übliche Ausstellungssensation besagen. Es ist das Gesicht des unvergänglichen Europa, das sich von allen politischen Verwicklungen frei gerungen hat, ist schon die Transparenz, die spirituelle Botschaft, ganz gleich, ob sie erhört oder abgelehnt wird. Es ist ein Gebirge von Leid, das Selbstporträt des gealterten Rembrandt: schattenhaft, ins Dunkel vergraben, von dem Strahl verklärt, der göttlich ist. Niemand weiß, welche geistige Zukunft dieser Planet dem Menschen vorbehalten hat. Aber untrügliche Elemente der ewigen, bleibenden Zukunft sind im weit aufgeschlagenen Buch dieser europäischen Biennale eingegraben.
Die Kreuzigung Chagalls prägt sich als das Symbol des gekreuzigten Europa ein, hinter dem das Licht, der farbige Zauber, die innige Wohlbehaltenheit der Renoirwelt verdämmert: als der Traum, der nicht mehr wiederkehrt.

Egon Vietta

ERSTER WELTKONGRESS DER KUNSTKRITIKER

Unesco, die Organisation der Vereinten Nationen für Erziehung, Wissenschaft und Kultur, tat den ersten Schritt zu einer wirksamen Zusammenarbeit der Kunstkritiker aller Länder. Eine solche Zusammenarbeit gehört mit zu den Zielen, die sich die Unesco in ihrer Verfassung gestellt hat.
So trafen sich im Juli des Jahres zum ersten Male im Hause der Unesco zu Paris berufene Vertreter der Kunstkritik. Etwa 250 Delegierte aus 37 Ländern nahmen an dem Kongreß teil, der zehn Tage dauerte. Besonders zahlreich war die Beteiligung bekannter französischer Persönlichkeiten. Eine Reihe von Nationen, wie etwa die Russen, Spanier und Esten wurden durch die Delegierten ihrer Exilorganisationen vertreten. Die Sowjetunion weigerte sich, an dem Kongreß teilzunehmen, Deutschland wurde nicht eingeladen. Die Hauptarbeit leistete der eigentliche Organisator und die Seele des Kongresses, der bekannte französische Kunstkritiker Raymond Cogniat, Chefredakteur der „Arts" und französischer Staatskommissar für die Bildenden Künste. Das Präsidium des Kongresses bildeten: Paul Fierens (Belgien) als Präsident und Herbert Read (Großbritannien), James Johnson Sweeney (USA.), Lionello Venturi (Italien) und Mojmir Vanek (Tschechoslowakei) als Vizepräsidenten.
Die grundsätzlichen Themen der Konferenz waren Freiheit, Gerechtigkeit und Verantwortungsbewußtsein der Kunstkritik. Die Emigranten sprachen sich besonders stark gegen die Einmischung der Politik in die Kunst aus, die in vielen Ländern als Mittel der Unterdrückung dient. Fast jede Delegation gab eine Übersicht über die künstlerischen Tendenzen in ihrem Lande. Der Name, der dabei am meisten ausgesprochen wurde, war Picasso. Dies zeigte, wie groß das Reich dieses Spaniers geworden ist. Die Probleme seiner Kunst wurden im Verlauf des Kongresses immer wieder angeschnitten Sie sind lebendig in Finnland, in der Südafrikanischen Union, Australien, China, Libanon, Brasilien, Ägypten, mit einem Wort überall. Lionello Venturi gab nebenbei auch die Bilanz der Verluste, die der italienische Kunstbesitz durch den Krieg erlitten hat. Sie scheint weniger katastrophal zu sein, als man befürchtet hat. Nur ein verhältnismäßig kleiner Teil der Kunstwerke ist zerstört worden. Die leidenschaftlichsten Reden wurden selbstverständlich den ästhetischen Problemen des Realismus und der Abstraktion gewidmet.

Es zeigte sich, daß die Franzosen in dieser Frage zwei Fronten bilden. Claude Roger-Marx, Pierre Mornand, Waldemar George, Germain Bazin, Georges Besson u. a. sprachen sich gegen die abstrakte Kunst aus: die abstrakte Kunst sei eine Reaktion gegen die Traditionen der Ecole Française und des Impressionismus'; und man sprach dabei von der „ungeheuren Katastrophe", die durch die gegenstandslose Form über die französische Kunst hereingebrochen sei. Eine absolut antifranzösische Angelegenheit wurde sie sogar genannt. Man beschuldigte die Amerikaner, indem sie ganze Ausstellungen gegenstandsloser Bilder aufkauften, daß sie sich zu ausschließlich für Werke der gegenstandslosen Kunst interessierten. — Es war gewiß wichtig und bedeutungsvoll, daß sich die Vertreter der Kunstbetrachtung und Kunstphilosophie über dieses Thema aussprachen, aber das Resultat ihrer Diskussionen blieb leider selbst in abstrakten Forderungen stecken. Léon Degand drückte den verworrenen Zustand wohl richtig aus, als er sagte: „Es scheint freilich, als könnte die bildnerische Phantasie des Künstlers sich freier und glücklicher in der ‚reinen' Abstraktion bewegen als in den engeren Grenzen der Realität. Der Schein trügt! Zweifellos muß sich der Künstler mehr oder weniger nach dem ‚Verhalten' der materiellen, ‚realen' Dinge richten, die er einer außer-bildlichen Welt entnimmt, um sie zu malen. Aber die Möglichkeiten, etwa einen Tisch und einen Stuhl darzustellen und ihre bildlichen Kombinationen zu variieren, bleiben unbegrenzt und sind noch lange nicht erschöpft. Im Augenblick hat die abstrakte Kunst nur einen Vorzug für sich: neu und daher wenig erforscht zu sein . . . Und es ist völlig sinnlos, den Realismus oder die Abstraktion wie ein Tank- oder Flugzeugmodell zu betrachten, das man eines Tages zum alten Eisen wirft, weil ein vollkommeneres Modell an seine Stelle getreten ist. In keiner Hinsicht bedeutet die Abstraktion an sich einen Fortschritt über den Realismus; und ebensowenig ist letzterer als Ausdrucksmittel der abstrakten Kunst irgendwie moralisch oder technisch überlegen. Sie sind verschieden — das ist alles. Vielleicht wird ein Prinzip das andere im Lauf der Geschichte vom Thron stoßen: diese Möglichkeit bleibt offen. Wer von beiden schließlich triumphiert, weiß ich nicht. Sicher aber wissen es die ‚Religiösen'; denn künstlerische Dogmen haben ihre Gläubigen und ihre Fanatiker. Man wird es mir nachsehen, aber ich schlage vor, daß ein wahrhafter Kritiker nicht zu ihnen gehören dürfte." —

Was sind die praktischen Ergebnisse des Kongresses? Eine internationale Kunstkritikerorganisation wurde gegründet, welche die Rechte und Interessen der Kunstkritiker der ganzen Welt vertreten wird. Zugleich hat man über die Mittel der gegenseitigen Hilfe und des Austausches der Informationen beraten. Die Vollversammlung beschloß, daß diese neue Organisation, Association Internationale des Critiques d'Art, nicht nur mit UNESCO, sondern auch mit dem Wirtschafts- und Sozialrat der Vereinten Nationen zusammenarbeiten solle. Nach einer Diskussion wurde eine Charta ausgearbeitet, in der die Grundprinzipien und die wesentlichen Forderungen und aktuellen Darlegungen der Berufskritiker niedergelegt sind. Zum ersten Präsidenten der Association wurde Raymond Cogniat gewählt. In Zukunft wird der Kongreß sich jedes Jahr versammeln. Die nächste Vollversammlung wird im Sommer 1949 wieder in Paris stattfinden. Inzwischen versammelt sich das Exekutivkomitee als führendes Organ mindestens viermal, faßt alle Ämter zusammen und ist die wichtigste Instanz der ganzen Organisation. Das Generalsekretariat der Association hat seinen ständigen Sitz in Paris. Die Organisierung einer Weltkunstausstellung als Illustration der verschiedenen Richtungen und Schulen der modernen Kunst in der ganzen Welt wurde beschlossen. Neben der Annahme der Konstitution und den Wahlen wurde eine Reihe von Resolutionen verfertigt. Die wichtigsten von ihnen sind folgende:

Der erste internationale Kongreß der Kunstkritiker unterstützt besonders den Teil des künstlerischen Programms der UNESCO, der eine Beschränkung oder Aufhebung der Zollschranken wie auch all der Schwierigkeiten zum Ziele hat, die der Ein- und Ausfuhr von Original-Kunstwerken durch die verschiedenen Länder auferlegt sind.

Der internationale Kongreß der Kunstkritiker spricht den Wunsch aus, man möge die Museen, die öffentlichen oder privaten Galerien der Allgemeinheit in größerem Umfange zugänglich machen, dies besonders zu Stunden, in denen es allen Arbeitenden möglich ist, sie zu besuchen, wie dies bei Kino und Theater der Fall ist.

Der internationale Kongreß der Kunstkritiker spricht den Wunsch nach einer Erleichterung des internationalen Austausches von Zeitschriften und Büchern aus.

Der Kongreß der Kunstkritiker drückt den Wunsch aus, daß — um eine größere Verbreitung der Kunstwerke zu ermöglichen — die Wanderausstellungen vermehrt, gute Reproduktionen der berühmtesten Kunstwerke in Museen oder an für die Allgemeinheit ohne Schwierigkeiten zugänglichen Stellen gezeigt werden mögen.

Der Kongreß bittet die maßgebenden Stellen dringend, den bildenden Künsten auf dem Gebiet der öffentlichen Erziehung einen entsprechenden Platz einzuräumen.

Der internationale Kongreß der Kunstkritiker drückt den Wunsch nach Schaffung einer Organisation der Mit- und Beihilfe zwischen Museen und wissenschaftlichen Laboratorien aus, um den Austausch von vertraulichen Nachrichten bezüglich Technik, Geschichte, kritischer Prüfung von Bildern und Kunstgegenständen zweifelhafter Echtheit zu erleichtern.

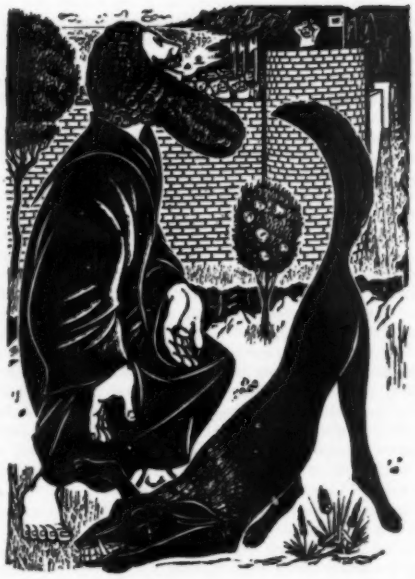
Der erste internationale Kongreß der Kunstkritiker drückt den Wunsch aus, daß in jedem Land ein Ausschuß eingesetzt werden möge, dessen Aufgabe darin bestehe, in knapper aber planmäßiger Arbeit — hauptsächlich am Orte selbst — die Ursachen (historischer, sozialer, psychologischer Art usw.) festzustellen, die seit etwa 50 Jahren zusammengewirkt und zur Entstehung der abstrakten Kunst aller Schattierungen beigetragen haben.

Der Kongreß wünscht, der Kritik der Architektur auf dem nächsten Kongreß einen Platz einzuräumen, damit die allgemeine Aufmerksamkeit auf die bedeutenden Probleme der Architektur der Gegenwart gelenkt werde.

Aleksis Rannit

IN MEMORIAM HEINZ KIWITZ

Es sind in diesen Tagen zehn Jahre her, seit Heinz Kiwitz, der jugendliche, aus Duisburg gebürtige Maler und Graphiker, vor allem der Holzschneider von außerordentlichem Rang, vermißt und verschollen ist. Heinz Kiwitz, Schüler von Karl Rössing an den Folkwangschulen in Essen und Meister schon nach sehr kurzem Anlauf, geriet bereits unmittelbar nach dem Machtantritt des Nationalsozialismus in Konflikt mit der Tyrannis. Für den, der seine tiefe Verwurzelung im unverfälschten Volkhaften kannte und seine gesunde Verfassung, die ohne jede Morbidität und Brüchigkeit war, geschah dies geradezu mit Naturnotwendigkeit. Verhaftung, Gefängnis, KZ: das sind seine letzten Stationen in Deutschland. Von seinen umfangreichen Arbeiten seien besonders genannt die Holzschnittfolgen Simplizius Simplizissimus, Pallieter, Antigone, die schöne Lau, Menschen und Tiere, nebst einer ganzen Serie politisch-satirischer Blätter, die zum größten Teil 1933 vernichtet wurden. Besonders wertvoll und Zeugnisse eines unerhört vitalen Schöpfertemperaments sind seine Illustrationen zu Falladas „Stadtschreiber" und seine Holzschnittfolge „Enaks Geschichten", beide erschienen bei Rowohlt. Seine letzten Arbeiten hier sind u. a. die Reihe „Franziskus" und „Don Quichote". In dieser gelingt es dem Künstler, den dichterischen Grundeinfall des Schöpfers des Don Quichote, nämlich die schicksalhafte innere Spaltung des Menschen, bis in die letzten Konsequenzen aufzuspüren und mit unheimlicher Klarheit wie einer äußersten Ökonomie der Mittel, schwarz auf weiß, ins Bildliche zu übersetzen. Der Aufenthalt im KZ hat dem Künstler zweifellos wie einst der Kerker dem spanischen Dichter Cervantes, ausgiebig Gelegenheit zu tiefsten Einblicken in die Zwischen- und Hintergründe der menschlichen Seele und Existenz gegeben.



1937 gelingt ihm mit Hilfe von Ernst Rowohlt die Flucht ins Ausland, zunächst nach Kopenhagen, dann nach Paris. Dort arbeitet er weiter, schafft u. a. die Folge „Totentanz in Spanien". Wir besitzen keine Belege davon, doch sind Bemühungen im Gange, diese Blätter aus Kreisen der Resistance zu erlangen. Von Paris geht Heinz Kiwitz nach Spanien, stellt sich freiwillig der Internationalen Brigade, kämpft auf der Seite derjenigen, für die sich auch Ernest Hemingwey und Georges Bernanos entschieden hatten, angewidert vom Pakt von München und mit einer Vorstellung von einem Europa des Franco-Sieges, die keinerlei Kompromisse erlaubte. 1938 soll Heinz Kiwitz noch einmal im Kampfgelände von Madrid gesehen worden sein, jugendlich, kampfbegeistert, in bester Form. Dann erlischt jede Spur. Er ist also verschollen.

Es ist ein Schicksal, das massenhaft auftritt in unserem Säkulum, Schicksal, das exemplarisch inmitten aller mit raffiniertester Technik entwickelter Ordnungs- und Sicherheitssysteme, den wirklichen Zustand unserer Zeit dokumentiert. Im Phänomen des Verschollenseins, der Erscheinung also, daß ein Mensch — und wahrscheinlich mehr als nur einer! — einfach abhanden kommt, manifestiert sich auf unheimliche Weise, die Restauration eines längst überwunden geglaubten Zustandes von Staat und Gesellschaft, die Restauration der — Barbarei in Europa.

Ihrer Abwendung hatten Kunst und Kampf von Heinz Kiwitz gegolten.

Rudolf Schröder

AUS DEM NOTIZBUCH DER REDAKTION

Rembrandts Nachkommen. Die Nachforschungen, die neuerdings in Holland nach dem Schicksal der Tochter Rembrandts (aus der zweiten Ehe, mit Hendrickje Stoffels) angestellt wurden, ergaben, daß Cornelias Lebensweg sie nach Niederländisch Indien geführt hat. Mit 16 Jahren heiratete sie nach dem Tode des Vaters einen unbedeutenden Maler namens Cornelis Suythoff, der mit ihr wegen wirtschaftlicher Schwierigkeiten 1670 nach Batavia auswanderte. Seine Hoffnung, in der reichen Kolonie Arbeit und Verdienst zu finden, erfüllte sich nicht. Die Frau gebar ihm zwei Söhne, von denen der ältere auf den Namen Rembrandt (5. 12. 1673) getauft wurde; der jüngere erhielt den Namen Hendrik, zu Ehren der Großmutter Hendrickje Stoffels. Die beiden Knaben starben frühzeitig, von dem älteren hieß es, „er sei blödsinnig infolge einer Erkrankung, bei der er das Gedächtnis verloren hatte". Bald nach ihm starb die Mutter Cornelia. Der Witwer verheiratete sich in Batavia zum zweiten Male, starb aber kurz nach der Eheschließung. Weder von ihm, noch von Cornelia und den beiden Söhnen hat sich in Niederländisch Indien eine Spur erhalten.

Sommerausstellung in Darmstadt vorzeitig geschlossen. Der Präsident der Neuen Darmstädter Sezession, Paul Thesing, veranlaßte die vorzeitige Schließung der Ausstellung aus Protest gegen die im „Darmstädter Echo" erschienene Kritik von Dr. Rudolf Pérard, die er als „böswillig und unsachlich" bezeichnete.

Wilhelm-Busch-Ausstellung. Im Museum zu Allerheiligen von Schaffhausen wurden Gemälde, Zeichnungen und Bildergeschichten aus dem Nachlaß von Wilhelm Busch gezeigt.

„Die Bürger von Calais" Auguste Rodins, die anläßlich der Rodin-Ausstellung in einem Abguß aus der Werkstatt von Eugène Rudier, Paris, in Basel gezeigt wurden, sind nunmehr vom dortigen Kunstmuseum zum Preise von 106 000 Francs angekauft worden.

Die ersten Auktionen in D-Mark. Entgegen den pessimistischen Erwartungen hat der Kunsthandel nach der Währungsreform gute Umsätze gehabt. In der Hauptsache kaufte nicht der Ausländer, sondern der deutsche Sammler. Bei der Kunstauktion von Hünerberg & Co., Braunschweig, waren antike Möbel und echte Teppiche besonders gefragt. Auf der Auktion von Dr. Ernst Hauswedell, Hamburg, gingen die einzelnen Bände der Propyläenkunstgeschichte für je DM 100, ebenso ältere Inselausgaben zu guten Preisen weg. Masereels Stundenbuch kostete DM. 28 in der Originalausgabe. Die Preise für Lithos lagen zwischen DM 30 und 60, die für einzelne Stücke und Handzeichnungen allerdings wesentlich höher. Auf der Versteigerung von dem Auktionshaus Eggen, Harms, Kettner-Kronheim, Berlin entsprachen die Höchstpreise, in die neuen Währungen umgerechnet, fast schon wieder den Angeboten vor der Reform. Die besten Preise wurden für Teppiche gezahlt. Ein Seidenkeschan erzielte DM 2700, ein Mahal DM 850. Barock- und Rokokomöbel waren sehr begehrt. In München brachten auf der Auktion bei Baudenbach ebenfalls Möbel und Teppiche die höchsten Preise: um DM 1000, Gemälde dagegen nur bis 800, Silber bis 400, Kleinplastiken bis 250, Graphik bis 200.

2000 Künstlern wird geholfen. Die in Eutin gegründete Schleswig-Holsteinische Kulturnothilfe will rund 2000 Maler, Schriftsteller und Musiker wirksam unterstützen. Künstlerpostkarten sollen hergestellt und zugunsten der notleidenden Kulturschaffenden verkauft werden. Außerdem will man eine Naturalienhilfe auf dem Lande durchführen, während in den Gaststätten und Privathaushalten Freitische für Künstler eingerichtet werden sollen.

Schloß Doorn wird Museum. Der ehemalige Wohnsitz Kaiser Wilhelms wird in ein Museum umgewandelt. Schloß Doorn ist genau in dem Zustand geblieben, in dem es sich beim Tode des Kaisers befand. Es enthält Kunstwerke aller Art, vor allem wertvolle Gemälde.

Deutsche expressionistische Kunst in Bochum. Auf der Ausstellung in den Räumen des Bochumer Künstlerhauses waren Werke von Erich Heckel, Carl Hofer, Alexei von Jawlensky, August und Helmuth Macke, Paula Modersohn-Becker, Wilhelm Morgner, Emil Nolde, Christian Rohlfs, Eberhard Viegener vertreten.

Die Gründung eines Georg-Simmel-Archivs wurde auf dem Philosophenkongreß in Mainz beschlossen. Von Georg Simmel stammt ein bedeutendes Buch über Rembrandt, das bei Kurt Wolff, Leipzig 1917, erschienen ist. Wir veröffentlichten einen Abschnitt daraus im Heft 4/I.

„Thema" für „Prisma". Der Herausgeber und Chefredakteur des „Prisma" Hans Eberhard Friedrich und seine Redaktion, zusammen mit dem künstlerischen und typographischen Berater, Prof. Georg Trump, vereinigen sich mit dem Verleger Franz Xaver Hirschbold, um ihre Arbeit in der Zeitschrift „Thema" auf gleicher Linie wie bisher fortzusetzen. Der neue Name der Zeitschrift: „Thema", dessen erstes Heft im Januar 1949 erscheint, ergibt sich aus der bisherigen Arbeitsweise, den Inhalt eines jeden Heftes auf einen thematischen Mittelpunkt zu beziehen.

Paul-Klee-Ausstellung in den USA. Im Institut für moderne Kunst in Los Angeles wurden etwa 100 Bilder des Malers Paul Klee gezeigt; es handelte sich um Leihgaben aus amerikanischem Privatbesitz.

Carl Hofer zum Ehrenbürger der Karlsruher Kunstakademie ernannt. Anläßlich seines 70. Geburtstages wurde Carl Hofer, dessen Geburtsstadt Karlsruhe ist, von der Akademie der bildenden Künste zu ihrem Ehrenbürger ernannt. In der Urkunde heißt es: „Mit Befriedigung und Stolz zählt sie — die Akademie — den gebürtigen Karlsruher und formschöpferischen Repräsentanten der deutschen Kunst zu den ehemaligen Schülern der Badischen Akademie um die letzte Jahrhundertwende. — Sie ehrt nicht nur die unbestrittene Meisterschaft, sondern auch den festen Charakter Carl Hofers, der unbeirrt und vorbildhaft durch die Fährnisse und Bedrängungen der Zeit hindurch sein festgefügtes Werk, allein dem inneren Gesetz untertan, vollendet und der neuen deutschen Kunst in allen Kulturländern Geltung und Ruhm verschafft hat. — Karlsruhe im Spätsommer 1948. Der Direktor: gez. Prof. Dr. Oscar Gehrig."

Rouault in Venedig. Die Direktion der Biennale hatte Georges Rouault zu einem Besuch nach Venedig eingeladen. Die Zeitung „Fiera Letteraria" berichtete darüber: „Er besichtigte Venedig mit kindlicher Neugier, mit Bewunderung und Bestürzung: es war das erstemal, daß er hierher kam. Alles war für ihn ein Wunder, aber die Mosaiken von San Marco ergriffen ihn besonders: ihre Primitivität, ihre Farben, ihre Stilisierung fanden in seiner Seele einen volltönenden Widerhall. Auch Carpaccio in der Akademie bewegte ihn, während ihn die Tintorettos in der Scuola di San Rocco sprachlos machten und ihn beinahe außer sich brachten: diese unstillbare visionäre Heftigkeit mußte seine glühende Spiritualität begeistern und sie gewissermaßen unterwerfen. Am Ende des Tages erhaschte ich von ihm den Satz: ‚Je suis ivre de peinture', und sein gewöhnlich eher strenges Auge erstrahlte in zufriedenem Glanz . . . Aus Ravenna schrieb seine Tochter, daß seine Malerei vielleicht eine andere Richtung eingeschlagen hätte, wenn er die byzantinischen Mosaiken schon mit 27 Jahren gesehen hätte."

Die entthronte Ilaria. Ein Student aus Lucca, dem eine Dissertation über Jacopo della Quercia zudiktiert war, versetzte der 500 Jahre alten These, daß das sogen. Ilaria-Grabmal im Dom zu Lucca ein Monument für Ilaria, die zweite Frau von Paolo Guinigi sei, den Todesstoß. Der Student konnte nachweisen, daß Jacopo in dem Hund am Fußende, dessen eigentümliche aufgereckte Haltung ihm auffiel, nicht ein Treuesymbol, wie man bisher annahm, sondern ein Adelsemblem gestaltet habe. Er entsprach genau dem Wappentier des Condottiere Castracane, mit dessen Tochter Paolo Guinigi in erster Ehe verheiratet war. Paolo soll leidenschaftlich an seiner kindlichen Gattin gehangen haben, die bereits mit zwölf Jahren starb. Im Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1930 Heft 1/2 hat bereits der im Krieg verstorbene ungarische Kunsthistoriker Jenö Lányi in einem Aufsatz „Quercia-Studien" darauf hingewiesen, daß das Grabmal im Dom von Lucca für die erste Frau des Paolo Guinigi bestimmt gewesen sei. Er datierte das Werk zwischen 1420 und 1425.

Rencontres Internationales in Genf. Das Programm der „Troisièmes Rencontres de Genève", die vom 1. bis 11. September stattfanden, stand im Zeichen der Kunst. Es sprachen Jean Cassou, Ernst Ansermet und Thierry Maulnier über die Stellung der zeitgenössischen Kunst, Max-Pol Fouchet über deren Bedeutung, A. Portman über die Rolle der Kunst im Leben des einzelnen, Elio Vittorini und Charles Morgan über die Frage des „Engagements", das heißt der „Politisierung" der Kunst, und Gabriel Marcel über die Bedingungen einer Erneuerung. Der italienische Kommunist Vittorini verlangte bedingungslose Unterwerfung des Künstlers unter das Regime, während der englische Schriftsteller Morgan für die Unabhängigkeit des Künstlers eintrat. Der französische Philosoph Gabriel Marcel, wie Morgan die Flucht des Künstlers in die Massen verurteilend, vertrat die Auffassung, daß dem Schöpferischen der sakrale Charakter, die Richtung nach dem Ewigen gewahrt bleiben müsse.

Die Bibliotheca Hertziana in Rom ist wieder eröffnet worden. Man erwartet, daß die von den Alliierten gegründete „Internationale Union für Archäologie und Kunstwissenschaft" die Bibliothek der Eigentümerin, nämlich der Max-Planck-Gesellschaft als Rechtsnachfolgerin der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft zurückgibt. Der frühere Leiter der Bibliothek, Prof. Dr. Leo Bruhns, der eine Kulturgeschichte Roms schreibt, hält sich noch in Rom auf und wäre die berufene Persönlichkeit, um die Leitung der Bibliotheca Hertziana wieder zu übernehmen.

Bund Deutscher Architekten. Der geschäftsführende Ausschuß des zu gründenden neuen Bundes Deutscher Architekten war am 29. und 30. September 1948 in Düsseldorf zu einer Sitzung vereinigt. Es wurden die durch die zukünftige Vertreterversammlung anzunehmenden Satzungen des neuen Bundes und seiner Landesverbände, die sich mit den Ländern gebietlich decken, beschlossen. Die Gründung des Bundes Deutscher Architekten BDA, umfassend die drei westlichen Zonen, fand im November statt.

Geteilter Corneliuspreis. Das Preisrichter-Kollegium des Corneliuspreises der Stadt Düsseldorf hat beschlossen, die beiden Preise für Maler und Bildhauer zu teilen und sie folgenden Künstlern zuzuerkennen: den Malern Hubert Berke, Alfter bei Bonn, Arthur Erdle, Düsseldorf, und den Bildhauern Jupp Rübsam, Krickenberg (Niederrhein) und Rudolf Agricola, Falkenstein (Taunus).

PERSONALIA

Der Maler Hans Jürgen Kallmann hat eine Gastprofessur an die Kunstakademie in Caraca (Venezuela) angenommen. Er wird dort die Zeichenklasse übernehmen. Von ihm erschien eine Mappe mit Pastellen und Zeichnungen im Walter-Rau-Verlag, Dietmannsried (Allgäu).

Albert Boßhard, Maler und Panoramazeichner, ist im Alter von 78 Jahren in Winterthur gestorben.

Der Bildhauer Prof. Karl Albiker vollendete am 16. September sein 70. Lebensjahr. Von 1919 bis 1945 war er als Lehrer an der Dresdener Akademie tätig. Nach dem Kriege ist er wieder in seinem einstigen Wohnsitz Ettlingen bei Karlsruhe seßhaft geworden.

Der Maler Paul Kleinschmidt hat am 31. Juli seinen 65. Geburtstag gefeiert. Bis 1933 arbeitete er in Halle und Berlin, wo er vor allem mit Lovis Corinth freundschaftlich verbunden war. 1935 emigrierte er nach Holland, später nach Frankreich und wurde 1943 mit seiner Familie zwangsweise repatriiert. Seitdem lebt er in Bensheim. Die Galerie Herrmann, Stuttgart, machte eine Ausstellung seiner Werke, die seit 1926 in Deutschland nicht mehr gezeigt wurden.

Fritz Wichert, der frühere Direktor der Mannheimer Kunsthalle und große Kunstpädagoge, beging am 22. August seinen 70. Geburtstag. Er baute die Mannheimer Kunsthalle zu einer modernen Galerie aus und begründete den „Freien Bund" sowie die Zeitschrift „Das Neue Frankfurt".